POETICA LUI TUDOR ARGHEZI

MODELE SEMIOTICE ȘI TIPURI DE TEXT

CUPRINS

IV. STRUCTURI-MODEL ŞI TIPURI DE TEXT

SEMNE CONVENŢIONALE

a) *abrevieri:* SP = structură profundă / de adîncime; SS = structură de suprafaţă / de manifestare; T = text; Tp = text-parafrază; v = vers. vs. = versus, contra

b) *semne convenţionale:*

∩ „conjuncţie"
∪ „disjuncţie"
(+) unitate / izotopie conotată „pozitiv"
(—) unitate / izotopie conotată „negativ". În modelele automorfe, linia orizontală deasupra literelor-simbol are valoarea „negativ".
↔ „opoziţie / polarizare"
→ „transfer / transformare vectorizată"
⇄ „raport reciproc, reversibilitate"
||; = „plan de reflexie a structurilor automorfe" (vertical şi, respectiv, orizontal).
— — — → „circuit invers / feed-back"
/ „disjuncţie" şi „pauză între versuri"
// „pauza dintre două unităţi grafice succesive"

c) *numerotarea:*

— cifrele arabe redau numărul de ordine al macrostructurilor şi al versurilor. De asemenea, pagina.

— cifrele romane au utilizările: numerotează ordinea de succesiune a strofelor şi individualizează *Psalmii*, după ordinea lor în volume.

I. PRELIMINARII

Modelarea structurilor [1] și înscrierea lor într-o *tipologie semiotică* [2], imprudentă în raport cu un mare artist, pornește din convingerea că, în stadiul actual al cercetării poeziei lui Tudor Arghezi [3] — și nu numai — o răsturnare a premiselor a devenit inerentă. Radiografia acestui macrosistem confirmă presupoziția că operele majore, prin complexitatea lor, permit extrapolarea unei teorii coerente, dînd impresia că ar ilustra-o. Confundîndu-se cu însăși esența poeziei românești moderne, limbajul poetic inaugurat de Tudor Arghezi se îndepărtează „cu cîteva poduri de raze" de „impura industrie" a transpunerilor filozofico-poetice (Lucian Blaga) sau matematico-ermetice (Ion Barbu). Chiar dacă, în mișcarea spre galaxia Poeziei moderne, abolim entuziasmul argheziano-centrist, cosmosul expresivității poate fi relevat prin „disecția" acestui straniu corp.

1. „Unghiul de inspecție" adoptat exprimă adeziunea la o anumită determinare a spiritului uman: nu expansiunea Sensului, prin timpul receptării, ci reducția la unitate [4], nevoia de a introduce ordinea născătoare de siguranță în babilonia agresivă a textualizărilor lumii. Ne-am propus să urmărim, în direcție generativ-semiotică [5], tensiunea spre unic a multiplului, varianța și stabilitatea sistemului poetic arghezian, printr-un transcodaj modelizant non-artistic. [6]

Dar ce înseamnă sistemul poetic arghezian într-o activitate clasificatorie? Nu prea mult, vom răspunde, deoarece categoriile decelate vor avea mereu tendința de a ne scoate în afara obiectului cunoașterii și chiar a literaturii. Caracterul de „categorie" pe care-l comportă rezultatele acestei cercetări evocă reproșul pe care T. Todorov (1975, 35) îl adresa lui N. Frye: „Or, catalogul nu este decît unul dintre instrumentele științei și nicidecum știința însăși. S-ar mai putea adăuga că acela care nu face nimic altceva

decît să clasifice n-are cum s-o facă bine; clasificarea sa va fi arbitrară, neîntemeindu-se pe o teorie explicită — ceva asemănător clasificării viețuitoarelor, înainte de Liné." Inefabilul, „duhul inanalizabil" care înspăimînta pe Vl. Streinu, nu va fi ucis de optica simplificatoare și îngustă? La ce servește reducerea poeziei la scheme care jignesc complexitatea? Reducția pozitivistă, „obiectivitatea" ar fi, în optica celor ce-și fac o „religie" și o „salvare" din instituționalizarea receptorului, un regres. Preîntîmpinăm reproșul prin observația că glosarea orgolios-paternă a semnelor, cu pretenția de a descoperi, deseori de a inventa sensuri, are ca rezultat relativizarea și pulverizarea structurii informaționale — „sensul a dispărut, toate sensurile sînt posibile" (Greimas, A., J., 1975, 22).

În fața acestor semnale sceptice se cuvine să intervenim cu o strategie de prevenire. Larga integrare metodologică, impusă de complexitatea semnului „text poetic", nu este, în cazul modelului-intersecție pe care-l propunem, un „delict". Dimpotrivă, limitarea și multiplicarea unghiurilor de receptare se impun, după inventarea microscopului și experiența cubistă, ca o condiție a „lucrului bine făcut". Dacă întreprindem, totuși, riscanta aventură de transgresare a luxuriantului nivel sintagmatic spre eleganța paradigmatică a substructurii tehnice, nu înseamnă că ne-am luat toate precauțiunile necesare și că rezultatele nu sînt perfectibile. Oricum, „plăcerea textului" nu este incompatibilă cu disecarea lui; ultima operație nu este aleatorie, ci obligatorie și fundamentală.

Așadar să depășim, dar să nu suprimăm ceea ce conferă individualitate textului — *literaritatea* sa.

1.1. Deși stabilirea *valorilor* iese din preocupările acestei cercetări, deoarece „transcodajul este puternic legat de problema echivalenței" (Lotman, J., 1973, 85), considerăm că se poate *implica* și această grilă în rigorile și austeritatea limbajului modelizant. Dacă redundanțele permit extrapolarea modelului, structura generativă ar trebui concepută ca un intermediar spre motivarea estetică ce o susține. Schema ideală nu ne scutește, oricum, de relevarea gradului de diferențiere a elementelor specifice și a funcției lor, de rescrierea textului pe liniile lui exterioare. [7]

Modelele fiind, în prima fază, *extrapolative* și nu normative, nu vom exclude *sensul* și *funcția*, elemente ce diferențiază schemele identice. Ne interesăm de *tehnici* pornind, *inductiv*, de la *efecte*, de la imanența textelor și de la corelațiile extratextuale, căci ele nu se pot separa. [8]

Contrar scepticismului lui T. Todorov și al altor structuraliști [9], această metodă oximoronică [10]* ne apare ca dialectică și impusă; cale de mijloc, ea are capacitatea de a circumscrie extensiunea modelului și de a ne feri de eroarea simplificărilor, atît pozitiviste, cît și subiective. A avea în vedere corelația de control semnificat — semnificant înseamnă a evita ceea ce D'Arco Silvio Avalle semnala ca „deformări sau simplificări arbitrare ale fiecărui text în parte în căutare de fantomatice arhetipuri psihologice sau comportamentiste care nu au nimic de-a face cu statutul lor specific literar" (1979, 20). Diversitatea empirică a textelor nu e, cum a observat tot Avalle [11], decît o varietate de ipostaziere a pattern-urilor. Sau, mai exact, de situare literară în tipuri de discurs (modelul paradigmatic binar ce stă la baza *Cuvintelor potrivite* va deveni, în *Flori de mucigai*, model narativ sintagmatic).

Procesualitatea structurării [12] induce obligativitatea de a verifica în permanență rezultatele obținute prin datul empiric care este textul poetic și la care se revine, prin conexiune inversă, ca la o instanță de validare sau invalidare a teoriei [13]. Schema ideală nu ne scutește, oricum, de a evidenția gradul de diferențiere a elementelor specifice. Problema legitimă a valorii este direct legată de problema ambiguității, a gradului de deschidere, în decodare; orice dezordine performativă, ca „agramaticalitate", are valoarea unui stimul estetic.

În descrierea noastră, *valoarea* poate fi *dedusă* din *gradul de complexitate a parametrilor* considerați și este *direct proporțională cu numărul de modele admise*. Repetăm, scopul nostru nu este dezambiguizarea structurii poetice, ceea ce ar fi o inadecvată, orgolioasă și naivă atitudine, ci *expunerea sa din diferite unghiuri* pentru a-i lumina latențele relevante la un anumit moment unui anumit receptor, în funcție de modelul teoretic adoptat.

Scopul modelării fiind acela de a arăta cum texte eterogene sub aspect valoric se omogenizează sub aspect structural, tehnica *citării* nu este relevantă în această cercetare. Contrar opiniei călinesciene, *reluarea aceluiași text la nivele diferite de descriere*, intențională și demonstrativă, nu trebuie relaționată neapărat cu componentul axiologic.

2. Dacă am reușit să formulăm cu oarecare claritate aceste obiective, nu rareori practica textuală contrariază, reclamînd un elementar antidogmatism. *Flexibilitatea metodologică*, prin care se urmărește o contracarare a gradului anormal de uniformitate,

se închină unui singur „zeu": textul poetic. În consecință, metalimbajul critic va apărea ca un colaj, mixtură căreia ar fi nedrept să i se reproșeze „impuritatea" ce decurge din *supunerea la obiect*. Topicalizarea structurilor de manifestare și a codului retoric s-a făcut în intenția de a apropia modelul de „adevărul" textului individual.

Modelarea fiind o metodă cu largi posibilități de opțiune [14], se ridică și aici un șir de întrebări: pe ce baze să se constituie și pînă unde să se împingă modelarea? cînd să se considere utilizabil un model? să fie el analitic, descriptiv sau generativ?

Declinîndu-ne încă o dată eclectismul, vom spune că, obiectiv și subiectiv, *modelul* este *funcție de structurarea obiectului* și de *competența noastră poetică* [15*].

Dat fiind că scopul cercetării nu este descrierea exhaustivă, ci demontarea mecanismelor generative [16], obiectivul prim este, într-o optică *monocentrică* [17], *intuirea nucleului generativ al sistemului.* Procedural, aproximarea obiectului cunoașterii se va face *ex-centric*, prin circumscrieri din ce în ce mai largi pînă ce, surpat în sine, sistemul iese din sine. [18] Dacă macrosistemul operei este coerent, alegerea unui nivel privilegiat (pentru noi, semantica formală a *Cuvintelor potrivite*) rezolvă, inductiv, celelalte subsisteme. Am preferat, pentru a evita pe cît se poate descrierile redundante, formalizarea detaliată a acestor nuclee inițiale, cu motivarea că saturația care intervine face inutile alte referințe.

Ipoteza metodologică de bază decurge din faptul că punctul nostru de vedere nu se întemeiază (numai) pe o reacție subiectivă, ci, în primul rînd, pe o *teorie.* [19] Cît timp modelele, la rîndul lor, nu conduc la formularea unei teorii a funcționării, ele rămîn, într-un fel, tautologice. Îl prezentăm, cu speranța că desfășurarea ulterioară a acestui studiu îl va confirma. Ne referim, anume, la *insuficiența structuralismului lingvistic* în fața complexității semnului *text.* De aici necesitatea unor aproximări *interdiscipilnare* care distrug iluzia eficienței exclusive, absolutizarea uneia sau a alteia dintre metodele existente.

Urmînd *gîndirea semiotică a vechilor gramatici indiene* (cf. Al-George, S., 1976), vom apela la trei filtre revelatoare ale structurii poetice;

— *l i n g v i s t i c a*, pentru că: a) punem la baza modelării funcțiile limbii, dintre care preominentă este cea poetică. Dar, preluînd întrebarea „Este poetică funcția poetică?" (Carreter, L., 1976) vom atrage în sfera ei virtuțile structurante ale funcției fatice, cu intenția de a releva modelul producerii-receptării.

Alegerile săvîrşite de T. Arghezi în codul retoric au marcat, de asemenea, funcţiile conativă şi metalingvistică; b) operăm cu conceptele gramaticii generative: structură profundă (SP)[20*] — structură de suprafaţă (SS)[21*], macrostructură[22*], nucleu[23*], mecanism transformaţional[24*] competenţă etc.

— *l o g i c a*, din motivul că un model generativ nu poate fi construit decît prin cataliza[25*] inferenţială a discontinuităţilor lingvistico-semiotice. Aspecte precum: extensie-comprimare, coerenţă[26*], presupoziţie[27], inferenţă[28], structuri invers reflectate, opoziţii de contrarietate etc. atrag, în explicitarea textului, raporturile de dependenţă logică[29]

— *s e m i o t i c a*, pentru că structura, investită cu multifuncţie semnică, este percepută nu numai în imanenţa, ci şi în „transcendenţa" sa lingvistică[30]. Ca „sistem secundar de modelizare" (Lotman, J., 1973), textul implică referinţa obligatorie la *codurile* din care se constituie. Vom urmări, în contextul lor pragmatic, viaţa unor semne: *metamorfice* (toposul „suflet")[31], *stratificate* (toposul „inscripţii") şi *patologice* (toposul „blesteme" şi „apocalipse").

Macrosemn cu multistructură, poezia lui T. Arghezi a primit o rezoluţie *intrasistemică* = dezambiguizarea unor texte pe baza altora şi o integrare *extrasistemică* = izomorfisme realizate cu alte arte, prin transpoziţia codurilor. Descoperite, marile raporturi vor fi înseriate în mulţimea practicilor semnificante care, prin structurare şi comportament, reproduc linia generală a modelelor excerptate. Viziunea *sistemică*[32] pe care se sprijnă *poetica semiotică*[33] are în vedere înscrierea rezultatelor într-o *teorie a tipurilor formale*[34]. Un astfel de model uzitînd o reţea de conexiuni care, în mod tradiţional, au fost excluse din valorizarea poeziei[35], este pertinent şi adecvat limbajului poetic prin cel puţin două calităţi: a) *realismul* — recuperarea unor dimensiuni absente din cercetările precedente restituie o poetică argheziană extinsă; b) *capacitatea operatorie* mărită.

2.1. Construirea unui m o d e l e x t e n s i v s e m o - p r a g m a t i c se întemeiază pe următoarele observaţii:

a) contactul superficial, de ordinul evidenţei, relevă, alături de varietatea structurilor grafice, *aspectul de conversaţie*, de mesaj adresat unui interlocutor (ascultător / cititor) reprezentat sau doar presupus. Or, această mimare a oralităţii, din care decurg o seamă de proprietăţi complementare comunicării propriu-zise, necesită un tratament logico-pragmatic.

b) a doua caracteristică, deloc surprinzătoare într-un text liric construit pe simultaneitatea proceselor enunț-enunțare, este aspectul subiectiv, caracterul *monologal* și confesiv al discursului care, încorporîndu-și agentul producător, îi reconstituie structura psiho-ideatică; sînt remarcabile schimbările spectaculoase de funcții la care sînt supuse semele „sufletului" baroc.

c) mulțimea *autotextelor*, „arte poetice" cu valoare de interpretanți ai microsistemelor. Decodarea impusă, dirijată, coexistă, contrastant, cu structurile ambigue, a căror deschidere deconcertează pe cel nefamiliarizat cu sistemul.

Consecințe:

a′) punerea *subiectului emițător în structura profundă* a textului și obligativitatea modelării elementelor ce decurg din aspectul intențional al limbajului.

b′) necesitatea unui studiu independent al *factorilor situaționali* în uzajul literar și a construirii, pe baza semnelor *indiceale*, a unui model pragmatic contextual (cf. Dijk, Teun, van, 1976, 26).

c′) construirea modelului și în funcție de „*petele albe*", formalizarea blancurilor paginii și a conotațiilor logico-semantice.

3. Prin prisma acestor considerente teoretice, sistemul poetic creat de T. Arghezi ne apare ca un macrosemn / macrosistem analizabil în subsisteme dialectic corelate.

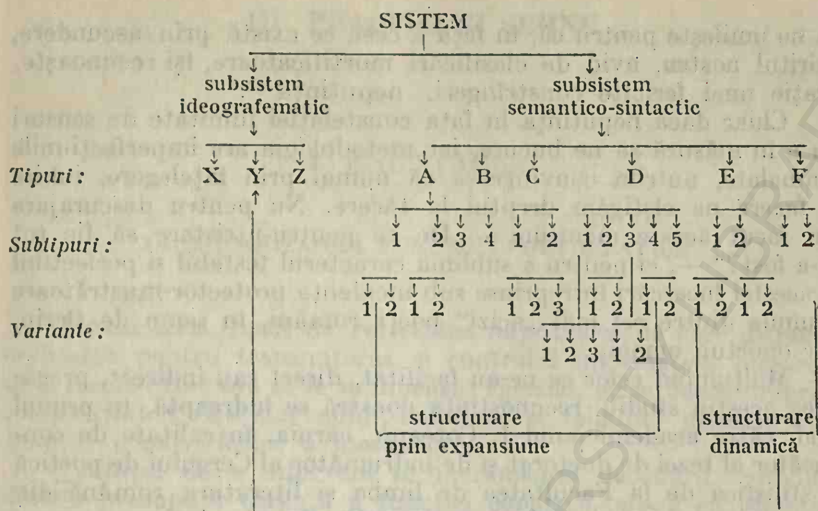
3.1. Capitolul II *PRACTICI și SEMNE* este dedicat componentului semo-pragmatic [36*], dialecticii semnelor și abaterilor de la „gramatica viziunii" [37*]. Relația *enunț-enunțare* [38*] demonstrează centralitatea funcției fatice și implicațiile ei poetice. Sînt analizate apoi semnele eului și ale tu-ului, cei doi realizatori ai discursului alocutiv [39*].

Modelul semiotic al actanței *Psalmilor* (capit. II, § 2) l-am dori un „model" al felului în care concepem modelarea întregului sistem.

3.2. O parte extinsă a lucrării — capitolele III *STRUCTURATORUL IDEOGRAFEMATIC* și IV *STRUCTURI-MODEL și TIPURI de TEXT* consistă în decelarea structurilor-tip și confruntarea lor cu modelul stilistic baroc — capitolul V *CONVERGENȚE TIPOLOGICE.*

Pentru a evita redundanța descrierii metalingvistice am întocmit anexa *INDEX TIPOLOGIC AL POEZIEI lui T. ARGHEZI*, în care fiecare text este trecut prin filtrul modelelor stabilite [40].

Ansamblul este reprezentabil printr-un graf cu două subsisteme „cibernetice", aflate în raporturi bilaterale de control reciproc:



4. Lucrarea se adresează în primul rînd specialiştilor, fără a exclude însă o masă mai largă de cititori interesaţi de poetica semiotică. Pentru a facilita accesul unui public nespecialist am inserat, ca *NOTE*, un vocabular minimal al termenilor tehnici utilizaţi.

Finalitatea modelării nu este doar *didactică*. Ea urmăreşte — in extenso — sistematizarea modurilor de producere a semnificaţiei în limbajele artistice. Formalizarea sensului se justifică prin intenţia de a oferi un *cod de lectură*[41] apt să formeze sau / şi să rafineze competenţa consumatorului de poezie. Capacitatea de intuire a structurii nu va profita decît foarte puţin de interpretările atomiste, factologice ale istoriei şi criticii literare, metode pe care le privim, sperăm întemeiat, cu scepticism. Limbajul eruptiv, disonant şi reflexiv al liricii moderne, pe care poezia lui Tudor Arghezi îl reprezintă cu strălucire, ne vrea înarmaţi cu un *vocabular* de *structuri-model* pe al căror fundal invariant manifestările codului retoric se vor derula cu o mai mare pregnanţă. Cu tot mai puţină rezervă vrem să credem că se va vorbi în viitor despre modelul semiotic tip A, B, C etc., în raport cu care se va specifica un text de Eminescu, Arghezi, Blaga, Barbu etc. sau la care se va raporta, ca variantă semiologică, un text muzical, plastic etc.

4.1. Poezia lui T. Arghezi, ca a oricărui mare poet, ne apare deopotrivă fascinantă şi umilitoare. Obiect privilegiat de studiu,

ea ne umilește pentru că, în fața a ceea ce există prin ascundere, spiritul nostru, avid de clasificări mortificatoare, își recunoaşte, grație unei fericite constrîngeri, neputința [42].

Chiar dacă neputința în fața constelației ilimitate de sensuri nu e în măsură să ne bucure, iar metodologia are imperfecțiunile semnalate, nutrim convingerea că numai prin înțelegere, iubire și facere ne cîștigăm dreptul la tăcere. Nu pentru descurajare am făcut aceste mențiuni — „De ce pentru-ntristare să fie tot ce-a fost?“ —, ci pentru a sublinia caracterul testabil și perfectibil al acestei încercări întreprinse sub incidența protector-mustrătoare a unuia dintre cei mai „acizi“ poeți români, în semn de tîrziu, dar oportun omagiu.

Mulțumind celor ce ne-au facilitat, direct sau indirect, pregătirea acestui studiu, recunoștința noastră se îndreaptă, în primul rînd, către academicianul I. Coteanu, căruia, în calitate de conducător al tezei de doctorat și de îndrumător al Cercului de poetică și stilistică de la Facultatea de limba și literatura română din București, îi datorăm valoroase sugestii privind soluționarea unor ezitări inerente începutului.

Apoi, către Mihai Şora și Alexandru Sincu, referenții științifici ai volumului, care au întreprins o competentă lectură critică a manuscrisului.

Exprimăm, de asemenea, mulțumiri Editurii Minerva, redactorilor Maria Simionescu și Z. Ornea, de al căror sprijin moral ne-am bucurat pe tot parcursul elaborării lucrării.

III. PRACTICI ŞI SEMNE

1. ENUNŢAREA

1.1. POLARIZAREA FUNCŢIEI POETIC-FATICE

Textul scris, lipsit de varietatea mijloacelor de care dispune oralitatea pentru transmiterea și controlul informaţiei, încearcă să le reconstituie sau să le suplinească sporind, cu mijloace proprii, complexitatea relaţiilor enunţ-enunţare și reliefînd preeminenţa funcţiei conativ-fatice a mesajelor.

Tentaţia de a interveni în mecanismul decodării provine dintr-o presupusă carenţă a funcţiei conative, aceea că intenţia de comunicare la emiţător nu este percepută, ca atare, la receptor. „Patosul adevărului" se conjugă la T. Arghezi cu spiritul cartezian al îndoielii — neîncredere în competenţa receptorului de a surprinde, integral şi nedeformat, semnificaţia mesajului.

Preocuparea constantă a acestei poetici de a regla sistemul recepţării printr-un program de „instrucţiuni" directe ori indirecte, de a stabili poduri de acces spre semnificaţie, de a optimiza sistemul, de a provoca la cititor reacţii idiosincretice confirmă prezenţa unei izotopii *fatice* „contact cu receptorul" şi a uneia *metalingvistice* „control al codului". Arghezi codează și decodează simultan, „vulgarizînd" sensul, dezambiguizînd ambiguităţile. Textele care conţin indici de dirijare a decodării sînt construite pe principiul *contactului liric* emiţător-receptor, asociaţie specifică limbajului poetic modern, conştient de sine şi de dificultăţile pe care le ridică interpretarea mesajelor cu entropie ridicată. Suspiciunea permanentă că sensul ar putea fi trădat, teama de a fi parţial sau greșit înţeles determină includerea în structură a semnelor de decodare, implicite sau explicite. Receptorului i se cenzurează astfel expectaţiile contrarii celor stipulate de text; constrîns la depersonalizare, lectorul suferă o slabă activizare. „Activitatea" sa se reduce la a semantiza ceea ce i se oferă în mod explicit.

Prin actul pragmatic de *focalizare a informaţiei*, Tudor Arghezi se manifestă sceptic la adresa competenţei poetice a cititorilor săi; în consecinţă, foloseşte tehnici de contact sau de insistenţă,

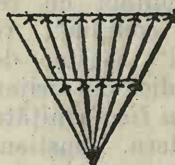
prin care micșorează entropia mesajelor. *Funcția fatică intră în dependența celei conative.* Fantezia receptoare este constrînsă la precizie, „plăcerea“ lecturii este suprimată ori rămîne superficială și efemeră, pentru că sensul nu va întîrzia să apară și nu va produce perplexități.

* * *

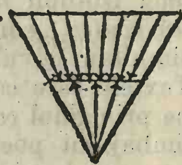
În descendența didactică a *Țiganiadei* lui I. Budai-Deleanu, T. Arghezi deschide *în text* un *„curs de lectură“* și convoacă cititorul în interiorul structurii artistice: „Cititorul cărții e-ndemnat să cate / Unde bate miezul și unde nu mai bate“ *(Prefață la Fabule de Krîlov,* II, 46*)*. Dacă aici destinatarul este coautor la structura textului, în *Colindeț* (II, 292) el este exterior, simplu destinatar al urării „Ești în lume-o rădăcină, / Fă-te-n lume o tulpină / Printre semințîi și neamuri, / Printre fluturi, printre flamuri, / Cititorule!“ Exterioritatea raporturilor determină schimbul reciproc de mesaje: „Citeți necunoscuți, din două căpătîie / De țară,-mi scrieți că scrisul meu mîngîie“ *(Tainul meu,* II, 341*)*.

Aceste texte „cu cititori“ evocă ampla *metaforă a lecturii* dezvoltată în poetica din subsolul *Țiganiadei*. În ambele cazuri se poate vorbi despre un model textual în a cărui deschidere modernă e conținută însăși *semiotica receptării*. Dar, pe cînd I. Budai-Deleanu multiplică ironic posibilitățile și perspectivele receptării, relativizînd intenția, pulverizînd-o între semantizare și desemantizare, Arghezi impune o *poetică a convergenței*, exclude excentrările și *readuce nivelul proiectiv la cel generativ*.

III.	*Structura recepțării*	subsol
II.	*Structura de suprafață*	text
I.	*Structura profundă*	subtext



Modelul producerii-recepțării la I. Budai-Deleanu



Modelul producerii-recepțării la T. Arghezi

Țiganiada există ca text „pentru alții“, supus factorilor externi, vulnerabil la recepțări nespecifice care-i pot inocula note străine structurii imanente. „Gălăgia minunată“ a publicului din subsol dezvăluie treptat diferitele nivele ale semnificației, funcție de competența poetică a fiecăreia dintre „măștile“ prezente. Înseamnă că textul este construit astfel încît să ofere diferite traiecte semnificante, descoperite „pe cont propriu“ de către

fiecare categorie de decodificatori. Textul vorbește, pe de o parte, mult, pe de altă parte, diferit.

La T. Arghezi *sensul* rămîne *închis și autonom*, statuat în datele producerii lui, indiferent la semioze ulterioare. Poetul nu alătură puncte de vedere divergente pentru a-și aproxima obiectul, ci procedează la auto-identificare. În această categorie, a *autotextelor*, funcțiile conativă, fatică și metalingvistică sînt predominante și, subordonate celei poetice, o optimizează, la rîndul lor. În „artele poetice" reflecția asupra producerii textelor (= enunțare) se conjugă cu implicarea lectorului în funcție de participare sau de control (cf. *Testament*). Autogene, autoreferențiale și autonome, textele performative trimit la calitatea enunțării, la relația emițătorului/receptorului cu codul poetic. Conceptuale și discursive, aceste texte metalingvistice au valoare de *interpretant* al contextului metaforic pe care-l desemnează: volum, ciclu.

Utilizînd virtuțile pragmatice ale enunțării, Tudor Arghezi își obligă cititorul să facă rescrierea a ceea ce citește, să reconstituie coerența mesajului respectînd semnalele de dirijare. În acest fel se neutralizează opoziția aspect semantic ↔ aspect pragmatic al comunicării în acele texte care-și încarnează mecanismele decodării.

* * *

„Visul" arghezian fiind să reîntoarcă structurile culte la transparența semantică a genurilor folclorice, *codarea își anexează decodarea*. Dar pentru că textele sale nu pot fi atît de condensate ca un proverb sau ca o zicătoare, de exemplu, Arghezi comprimă întreaga informație semantică în jurul unui nucleu conceptual sau metaforic. Acest nucleu, comparabil prin comprimare cu structurile paremiologice (pe care poetul le-a și textualizat), este o consecință a funcționării fatice a mesajului. De exemplu, în nucleul „Sînt vinovat că am rîvnit / Mereu numai la bun oprit" (*Psalm*, I, 17) este dată, prin permutare, întreaga structură informațională a textului. Deși „sînt vinovat" e consecința lui „am rîvnit" la „bun oprit" și, logic, n-ar fi trebuit să preceadă sintagma dezvoltată în prima macrostructură a textului, ea este pusă în prim-planul structurii de suprafață. Pentru că acesta nu este un caz izolat, vom reveni asupra demonstrației în capitolul IV, § 2.1.

T. Arghezi facilitează accesul receptorului la „lumile" sale după o logică a *relevanței* manifestată prin două operații complementare: *focalizarea* [43*] și *topicalizarea* [44*] informației. Focalizarea, procedeu de inducție a decodării, legat de structura informațională a mesajului, mai exact de distanța dintre informația dată și cea

nouă — corespunzător conceptelor *temă-remă*[45*] este un factor-cheie în interpretarea relevanței.

Relația formală dintre valorile *marcat* vs. *nemarcat*, de importanță cardinală în evaluările pe baza opozițiilor semiotice, nu implică în mod necesar asimetria termenilor ce constituie relația binară. Înțelegem, după M. Riffaterre, că trebuie să acordăm semnului zero valoare semiotică; în complementaritatea nucleului (= termen marcat din punct de vedere informațional, dar nemarcat din punctul de vedere al poeticității), vom considera că macrostructura care-l parafrazează, ca termen nemarcat informațional, este o structură simetrică, *ecuațională*, redundantă — deci „*poetică*". Ea constituie nu informativitatea, ci literaritatea mesajului. Funcția conativă, în schimb, este conținută în nucleul construit prin procedeul focalizării.

În funcție de t o p i c a l i z a r e, funcția fatică acționează generativ, cînd nucleul deschide textul, și recapitulativ, cînd nucleul se află la sfîrșitul textului.

Desigur, nu în toate structurile procedeele focalizării-topicalizării se află în stare „nudă". Prin redundanța structurilor de manifestare se produce însă o explicitare progresivă a modelelor și a tipurilor de transformări dintre ele. Cazul-limită al contactului liric emițător-receptor sînt simbolurile „vulgarizate" (cf. capitolul IV, § 2.4.1.); există o categorie de texte pe care le-am numit „figuri textualizate" în care, după ce au fost constituite, simbolurile sau metaforele simbolice sînt deconspirate, traduse în modul propriu emițătorului. Cheia fiind dată, sensul — interpretat, figura textului închis este *alegoria*. O variantă a decodajului simbolic este, în *Flori de mucigai*, identificarea finală, prin nume propriu, a actantului care a susținut acțiunea lirică (cf. capitolul IV, § 2.4.1.-b).

Se poate observa că în textele cu metalimbaj (= arte poetice / autotexte), în cele construite prin focalizarea şi topicalizarea informației, în structurile cu nucleu, în poemele corelative și în simbolurile traduse — respectiv tipurile A, B, D — Tudor Arghezi manifestă o grijă deosebită pentru *eficacitatea* mesajului. De aceea, în enunțare, gradul înalt de complexitate a informației subiective este corectat, autoanalitic, prin procedee de explicitare a informației. Lectura se va depersonaliza, iar modelul semantic se va închide într-o evaluare autoreferențială.

* * *

Cele spuse mai sus sînt o simplificare și, într-o oarecare măsură, o exagerare premeditată, cu scopul de a reliefa, prin contrast, tendința contrară.

Dualitatea enunțării face ca, alături de tehnica relevanței pasive, Arghezi să-și manipuleze cititorul în sens invers, prin tehnici active, de ambiguizare, obligîndu-l la ipostaza de „maximă cooperare" (Dijk, T., van, 1976, 40). Utilizînd virtuțile poetic-pragmatice ale limbajului, poetul vrea să schimbe sistemul de receptare, să-l determine pe cititor să recunoască structurile informaționale adiționale, să dea mai multe interpretări, să facă predicții etc. Lectura va fi *personalizată* și *productivă*, pentru că enunțarea îi pune obstacole neobișnuite, provocîndu-l, răsturnîndu-i participarea la procesul semiozei.

Această polarizare a lecturii decurge din ontologia operei de artă, din proprietatea ei de a permite formularea de ipoteze contradictorii (vezi, pentru detalii, Ohmann, R., 1981, 205). În același timp, emițătorul se sustrage constrîngerilor pe care coerența mesajului i le-ar impune, își ia libertăți nebănuite față de text și-l modifică spectaculos, atunci cînd ne-am aștepta că-l va cristaliza în direcția acumulărilor precedente (tipul F, capitolul IV, § 3.2.), sau îl suspendă în elipse logice (tipul E, capitolul IV, § 3.1). În mod sistematic, toate rupturile de final care induc perplexitatea momentană a cititorului se realizează prin intermediul funcției fatice: spațieri grafice, interogații, exclamații, apel etc.

Ca și în cazul structurării automorfe (capitolul IV, § 2.3.), elementele *fatic-conative* au funcția *structurantă*, deci *poetică*, de a marca devierea traiectului inițial. Cititorul este astfel „incitat" să observe modificările contextelor, violările calitative ale principiului comunicării.

* * *

Am menționat că structurile ambiguizate: presupoziționale, cu efect de final și mai puțin cele automorfe — respectiv tipurile E, F, C — solicită receptorului capacitatea de *a infera* structurile *corelative* sau pe cele *suprimate*. Definitorii pentru *manierism*, figurile prin suprimare, cu forma expresiei zero, presupun semantizarea „golului" dintre semne și includerea rezultatelor în modelele structurii profunde.

Modelul semiotic al producerii-receptării (vezi formalizarea sa în capitolele IV, § 1.3.1. și V, § 2.1.) este activat, grație solicitării raționamentelor inferențial-presupoziționale. Transgresînd hiatusurile, cititorul plasează discursul într-un continuum semantic și sintactic; în ciuda desfășurării sintagmatice capricioase, logica

transfrastică asigură coeziunea comunicării și suprimă suspendările în indecizie.

Semn al unei grave crize existențiale, marcată întotdeauna prin interogație sau suspensie, structurile alternative ale indeciziei oferă oscilarea între doi termeni disjuncți. Ele solicită, la destinatar, completarea opțională a mesajului. De fapt, sugestia ieșirii sau rămînerea în starea postulată sînt înscrise în focalizările contextuale, așa încît o anumită alegere este deja propusă. Se poate ușor observa faptul că poetica argheziană manifestă o adevărată slăbiciune pentru structurile dilematice, pentru finalurile interogative modalizate „negativ sau probabil".

*

Gradul de solicitare a cititorului-scriptor este invers proporțional cu cantitatea de informație dată. Dubla mișcare polarizată, de privilegiere și de suprimare a funcțiilor fatică și metalingvistică, antrenează anumite consecințe estetice. În binecunoscuta distincție jakobsoniană, dintre cele șase funcții ale limbajului se remarcă tocmai *funcția poetică*, de proiectare a echivalențelor de pe axa paradigmatică, a selecției, pe axa sintagmatică, a combinării (cf. Jakobson, R., 1963, 192). Făcînd ambiguă funcția referențială, limbajul poetic *se comunică pe sine*. În raport cu focalizările, au loc violări cantitative și calitative ale principiilor comunicării „tranzitive", non-poetice.

În general, Tudor Arghezi dă mai multă informație decît cea necesară interpretării și aceasta mai ales la intrarea în sistem. Poemele „corelative", construite după principiul *conceptual* vs. *poetic* sînt exemplul tipic de amplificare redundantă a informației (vezi capitolul IV, § 2.2). Poetica argheziană împarte cu *poetica folclorului* cîteva procedee de repetiție care, ca mijloace de concretizare a mesajului, trădează o „mentalitate țărănească" (Coteanu, I., 1973, 120): paralelismul sintactic, echivalențe sinonimice ale unor cuvinte, parafraze etc.

Enunțul se amplifică și prin referiri explicative incidentale care, luminînd un detaliu, stopează, pentru moment, acumularea progresivă a informației. Aceste glosări apar — arată I. Coteanu (1973, 116) — atunci cînd enunțul riscă să nu fie înțeles. Emițătorul recurge la autodecodare, făcînd uz, după cum ar spune adepții teoriei lui Jakobson, de funcțiile fatică și metalingvistică, asigurînd astfel contactul comunicării cu receptorul.

Explicările incidentale apar ca: *marcate* prin paranteze „N-am ajuns să fac nimic/(Cu măgarul, vreau să zic). / Un măgar, părerea mea, / La drum lung e o belea" (*Țara piticilor*, I, 309).

Al treilea segment grafic din *Lingoare* (I, 104) reia, în paranteză, expunerea laitmotivică a stării „(Fata zace-n pat bolnavă, / Gingașă și somnoroasă, / Ca pe-o tavă / De argint'o chiparoasă.)"; — *nemarcate* „Ați înțeles cu toții / Că baba era gazda și ceilalți erau hoții" (*Pui de găi* . . ., I, 120). Indicarea rolurilor, efectuată de către eul enunțării, apropie mărcile orale ale structurării lirice de artificiul „căderii măștilor" din unele discursuri dramatice sau de finalul demitizant al basmelor.

Pe lîngă aceste structuri redundante, literaritatea este susținută și de poemele semi-coerente, carențiale sub aspect informațional. Structurile disjuncte, de percuție prin ricoșeu (cf. capitolul IV, § 3.2.2.), introduc noi orizonturi de conotare și se îndepărtează de imaginea pe care discursul o fixase despre sine.

T. Arghezi deconstruiește sistemul prestabilit, fondînd, pe categoriile disonanței, un nou model. Această nouă direcție, complementară și opusă autodecodării, determină intensificarea funcției poetice și activizarea contribuției semnificante la receptor.[46]

Discursul poetic apare ca: *transparent*, *univoc* ↔ *opac*, *ambiguu*, *prolific*. Funcția fatică servește *decodarea* (= valoare informativă) și, pe de altă parte, *structurarea* mesajului (= valoare poetică). Polarizarea izotopiei fatice, ocurentă la toate nivelele, inclusiv în vizualizarea grafică, servește maniera *barocă* a acestei poetici tensionate între codare și decodare, între transparență și obscurizare, între informativitate și literaritate.

1.2. SEMNE INDICEALE

1.2.1. Pragmatica — o semantică extensională

Ordinea prioritară pe care o acordăm componentului semopragmatic izvorăște din insatisfacția față de teoria (structuralistă) care consideră textul literar drept o structură obiectuală, închisă. Conceptul cel mai general al semioticii este „caracterul diferențial și formal al structurilor semiotice" (Derrida, J., 1971, 12); ceea ce interesează acum este un spațiu al producerii, activ și pasiv, un spațiu-devenire, linear și temporal deopotrivă. Textul se prezintă ca un „obiect dinamizat" (Kristeva, J., 1969, 280), ca un „complex de complexe" (Alonso, D., 1977, 32), ca un „joc bazat pe diferența pură și pe spațiere, în care semnifică relația vidă, și nu termenul plin" (Genette, G., 1978 a, 137.)

Imixtiunea pragmaticii în sfera poeticii a impus noi subiecte de meditaţie:

a) Necesitatea *revizuirii*, nu numai a conceptului „structură", ci şi a *tipului saussurean de semn* funcţionînd exclusiv vertical, între două planuri eterogene: expresie şi conţinut. Prin adiţia componentului semo-pragmatic, semiotica europeană este obligată să recunoască un tip de *semioză*, semnalat încă de Pānini şi de şcoala megarostoică, funcţionînd în *orizontalitatea sintagmatică* a comunicării (Al-George, S., 1976, 172—173). Această doctrină a *semnului transpus în logica propoziţiilor* face apel la activitatea receptorului, care, prin inferenţă semiotică, restituie continuitatea părţilor disconecte. Modelele transfrastice[47*] sînt clădite pe această bază logică a *semiozei intratextuale*; sensul global, obţinut prin acţiunea de integrare a receptorului în structura textuală, presupune o structură de adîncime în stare să exprime „consecuţia de la semn la semnificat" (*Ibidem*, 168). Interpretînd un text, pentru a obţine nexurile non-explicate, facem uz de raţionamente deductive şi inductive, de generalizări implicaţionale etc. Deplasările semnificatului, modificarea semnificaţiei, prin decodare, sînt dependente de experienţa noastră de viaţă[48]. *Situaţia* care circumscrie semantic mesajul devine unitate de analiză; prin adiţia ei, se măreşte intensiunea şi, implicit, valoarea operatorie a modelului.

b) Rupînd cu concepţia saussureană, pragmatica recuperează globalitatea discursului prin deschiderea, în primul rînd, spre elementul *intenţional* al limbajului — spre ceea ce G. Leech numeşte „sens tematic" [49*] sau spre actele de vorbire [50*] din filozofia limbajului. Se pretinde ca, pe lîngă comunicarea discursivă (aspectul *gnoseologic* al oricărui tip semiotic) să valorizăm comunicarea acţională (aspectul *praxiologic*), al cărei loc prioritar, sub aspect genetic şi funcţional, a fost prea multă vreme neglijat. În ceea ce priveşte poetica lui T. Arghezi, astfel de referinţe sînt, pînă în prezent, inexistente.

Pentru că în textele scrise relaţiile pragmatice sînt entităţi formale (nu de conţinut), referitoare la propoziţii, şi nu direct la circumstanţe reale, rezultă că aspectele pragmatice pot fi asociate cu descrierea gramaticală. Ele pot fi *formalizate* în *modele sintactice* (silogistice, de exemplu) şi *interpretate semantic*, extensional. Aceste considerente ne obligă ca, înainte de a modela semnele iconice şi simbolice, să ne oprim la *semnele indiceale*, „set de mărci exterioare, subiective, suprapuse textului". Textul care îndeplineşte o funcţie comunicativă va fi considerat nu numai *rezultativ*, ca *enunţ*, ci şi *procesual*, ca *enunţare*.

Opusă enunțului, enunțarea este asimilată conotațiilor *ilocuotorii* [51]* ale unei comunicări alocutive. A o caracteriza înseamnă a descrie două dintre punctele ei perceptibile, adică:

i) ansamblul *modalităților prin care eul discursului se enunță* în text. Însușirea limbii de către locutor, actul individual de utilizare a ei, alegere ce determină idiostilul [52]*, introduc eul emițător ca prim parametru al enunțării. Îl simbolizăm cu E_1 (E = *eu*; 1 = „uman").

ii) *relațiile discursive cu partenerul real sau imaginar;* îl simbolizăm T_1 / T_2 (T = *tu;* 1 = „uman"; 2 = „non-uman").

Dialogul vorbitor-ascultător, în textele „prin viziune cu", se desfășoară după o logică a acțiunii care presupune — precizează T. van Dijk (1976, 30), un cod de comunicare / evaluare comun, format din „wonts, wishes, desires", fără de care intenția de a modifica (teoretic) sistemul intern al receptorului n-ar fi motivată și nici posibilă. [53]

1.2.2. **Aparatul formal al enunțării** este direct responsabil de următoarele clase de semne:

A) A m b r e i o r i (= modificatori): pronume personale și deictice.

a) *A m b r e i o r i p r o n o m i n a l i.*

Referința la instanța discursului se face, în primul rînd, prin indicatorii pronominali *eu*, *tu*, numiți de É. Benveniste „indivizi lingvistici" (1966, 83), pentru a-i deosebi de termenii nominali care trimit la concepte. Pronumele personale, ca „indivizi lingvistici" ce nasc dintr-o enunțare, sînt, după acest autor, „primul punct de iluminare a subiectivității limbajului" (*Ibidem*, 262).

Discurs liric, textele poetice argheziene sînt construite ca simultaneitate a proceselor enunțare-enunț; convergența actului vorbirii și a produsului său, mesajul, se realizează în persoana emițătorului-pivot, generator pe care-l situăm în structura profundă a textului.

În încercarea de a surprinde elementele formale ale enunțării ne sprijinim pe observațiile:

i) frecvența enunțurilor non-descriptive în care producătorul textului se enunță explicit (*Nehotărîre*, I, 42) sau implicit, sub forma unui morfem pronominal discontinuu: *eu*, *mie*, *mă*. Centrat pe el însuși, discursul este prin excelență liric.

ii) T. Arghezi face uz de o „logică conversațională“, persuasiv-amplificatoare, în forme de discurs dramatic [54*] ce folosesc *tu*, referindu-se la un ascultător / cititor al textului sau la un receptor non-reprezentat. Mulțimea formelor de intimație [55*]: apel (vocativ), exclamații, interogații, comenzi (imperative), blesteme, invective, sfaturi etc. exprimă subiectivitatea în forme ale logicii deontice [56*] și modale. Pe axa *eu* → *tu*, modelul comunicării alocutive este, după B. Pottier (1974, 213), următorul:

Eu —interj.—exclam.—optativ—imperat.—voc.→ Tu

În text, pronumele joacă rol de modificatori „échangeurs“ între diferite nivele și aspecte ale sistemului lingvistic, cu consecințe nebănuit de mari asupra structurării.

Modificări importante sînt cauzate de *alterarea* subiectului, de *ex-centrarea* lui *eu*, multiplicat în alte forme de pronume personal. Poetica argheziană prezintă metamorfoze și divizări ale instanței discursive, după un model cu structurare „centrifugă“ (Kristeva, J., 1974, 332).

| 1 | Condiția de dialog, constitutivă persoanei, determină reversibilitatea pronumelor *eu* — *tu*, polarizate după opoziția complementară *interior* vs. *exterior*: $E_1 \rightleftarrows T_1$.

a) | tu = eu | Acel „altul“, „eu devenit tu“, nu este decît o formă generalizată și depersonalizată de a vorbi, distanțat și metaforic, despre *eu*, ca în *Oraș medieval* (II, 199). După macrostructura 1 „peisaj metafizic“ (I, II, III și v. 1—2 din IV), finalul introduce izotopia „uman / subiectivitate“, prin versurile „Un pas *te* urmărește de cîteva secunde / Nu-i nimeni . . .“.

Procedeul ex-centrării prin dedublare este foarte clar în *Iată, sufletule . . .* (II, 200) „Cuviincios *m*-apropii iar de *tine* / Fiindcă *mă* tem și fiindcă *te*-am văzut / Sălbatec și neliniștit“. În acest model circular al „divanului sufletului cu trupul“, *tu* este destinatarul mesajului elaborat de *eu*, simbol al ermetismului și al dedublării: „*Le*-am rupt să curgă fără șir, / Metanii deslînate“;

Eu ⟶ mesaj
||
Tu ⟵ (mesaj)

b) Cînd | tu ≠ eu |, adică atunci cînd persoana de dialog e distinctă de eul enunțării, permutarea ambreiorilor pronominali

antrenează, prin funcția fatică și metalingvistică, modificarea contextului și, în consecință, a structurii.

A se remarca, în unitatea de tranziție (IV) din *Doliu* (I, 43) „*Tu* pe vecie n-ei mai fi, / Și-ai fost, *mă*-ntreb, vreodată? / → Pustiul *mă* învălui, / Cînd subt un plop *mi* se trezi / Tot dorul de-altădată! // Durerea *mi* se pierde-n fum . . ."

— discontinuitatea semantică, mediată și marcată de structurile afective ale enunțării (interogație, exclamație);

— continuitatea macrostructurii subiective (*eu*) prin morfemele pronominale subliniate.

|2| Nu numai *eu* / *tu*, ci și *el* poate să preia, în schimb, enunțarea: eu ⇄ el. Cînd | eu = el |, eul enunțării se enunță ca persoana a treia: „Și cînd totul va fi gata / S-o mută în ea și tata" (*Cîntec de adormit Mitzura*, I, 7).

Concluzie. Fluctuația eului enunțării, prin oglindirea în sine și în altul, denotă un anumit narcisism — oscilație între modalitățile contrarii ale alterității: identificare și respingere. Această relație este evidentă în atitudinile eului enunțării față de *tu* delocutiv, prezentat întîi generic, descriptiv, distanțat pînă la confundarea cu *el*; apoi, adresîndu-i-se, distanța este anulată: cele două persoane de dialog se identifică.

|3| Reversul | tu ⇄ pers. a III-a | servește structurile textuale cinetice, forme care operează, pe axa proxemică[57*], apropieri și îndepărtări ale figurației lirice actanțiale.

⟶

a) | tu = el | În *Fiara mării* (I, 36), „filmarea" personajului simbol începe cu un gross-plan expozitiv „*Te* iată iarăș singur, în luntrea cît o scoică". Imixtiunea eului enunțării în enunț modifică structura, așa încît finalul, spațiat grafic, juxtapune un unghi inedit, prin care personajul este scos din cadru: „Unde *se* duce singur, urzit în marea deasă?".

b) | tu ≠ el | Pastelul „arhitectonic" *Biserica din gropi* (I, 79) este asumat, de către eul enunțării, prin adresare „*Tu* n-ai de piatră decît semnul unui mormînt de domnitor". După un model cunoscut încă din *Pastelurile* lui V. Alecsandri, inserția finală modifică perspectiva statică, dinamizînd obiectul supus observației: „Dar *el*, oltean cu coșuri pline și cu balanța fără greș".

O mare parte a textelor cu efect de final preferă perspectiva inversă, persoana a III-a *tu*:

a'') | el = tu |: „*El*, singuratic, duce către cer“ → „*Tu* nu-ți întorci privirile-napoi“ (*Belșug*, I, 35). Conversia persoanei delocutive [58*] în persoană alocutivă subiectivizează mesajul în punctul în care simbolizarea actantului monumentalizat prin „muncă“ atinsese un climax. [59*]

În *Triumful* (I, 82), modelul este circular *(ea)* → *tu* și sprijină, semantic, concretizarea metonimică a simbolului: „*Își* împlini voința cumplitul crunt efort“ → „Și nu te mustră gîndul că *tu* ești asasinul“ → „Voința nu *se* teme de-acum de-o înviere“.

b'') | el ≠ tu |. În *Prințul* (I, 52), modificarea pronominală conținută în ultimele două versuri dublează substituția metonimică a codurilor „uman“ ← „obiectual“, menită să neutralizeze semantismul depresiv al primei izotopii: „Biruitor de lifte și jivine,/ Așteaptă dîrz, la rîndu-*i* biruit“ → „Prințul *te* simte, spadă fermecată/. . .“.

Alte două variante ale acestui model sînt: *structurile retorice* folosind *tu* impersonal, plasat în finalul mesajului „Ce vezi? → Sobolii-naltă biserici, mușuroaie. / Ce-auzi? → Văzduhul cîntă întreg cu toți cocoșii“ (*Icoană*, I, 63); *structurile didactice*, avînd *tu* generic: eu → tu / ea → tu generic (*Lingoare*, I, 104).

|4| *Eul care se diversifică în noi / voi:*

a) Instabilitatea pluralelor inclusive *noi* / *voi* determină structuri pronominale analitice, ca cea din *Despărțire* (I, 79): *eu* ← ← *noi* → *tu* (IV) (I, II și 3 v. din III). Finalul textului dezmembrează și polarizează macrostructura inițială *noi*, operînd aducerea în prim-plan a eului enunțării, care, nostalgic, adresează *tu*-ului feminin, suspendat în indeterminare spațio-temporală, mesaje interogative „I-am auzit întîia bătaie amîndoi“ *(noi)* → „*Te*-ai împăcat sau suferi de vremea ce-a crescut?“ / . . . „*Tu*, care-ai stat bătaia s-asculți, pe cea din urmă?“.

Spuneai ceva? (II, 154) este reversul „despărțirii“: *tu* ∩ *eu* → *noi*; un *noi* omogen, mitic prin profunditatea comunicării erotice, induce suspendarea individuației „Spun*eai* ceva? Spun*eam* ceva? → Dar glasul *nostru* nu era ascuns?“. Modelul paralel, al vaselor

comunicante, își anexează și morfemele pronominale de dativ-acuzativ: „*Tu mă* numiseși « *Ție* », *eu te* numisem « *Tine* »."

b) Expansiunea eului face uz și de transpoziția *tu* ⇄ *voi* / *tu*, ca în *Intîmpinare* (I, 84): „Dormi la fereastra visului meu, țară"; *(tu)* → *(voi)*: „Băteți, feți albi, în inimă la *mine*". Cu aceleași seme tematice, *Voci* (I, 253) reproduce structura paradigmatică a sufletului, ca trecere de la un *tu* generic (I—II) „*Il* știi șoptind în zarea durerilor trecute", la *voi* conjunct: „Sunați în amintire, voi, suflete, pe rînd, / Cîte-ați trecut prin mine și cîte-ați mai rămas".

Comutarea *voi* → *tu* (*Tainul meu*, II, 341) apropie eul enunțării de semnul metonimic „uman": „Citeți necunoscuți, . . ." → „Plugarule-al țărînii . . .".

|5| Poetica argheziană adaugă acestei bogate paradigme de alocuțiuni subiectivizate varianta în care *eul* se refugiază în *impersonalizare*.

În *O zi* (I, 190), transformarea de generalizare *eu* → *cine* este însoțită de dezambiguizarea simbolului, prin metaforizarea lui cu termenul paralel „natură": „Ziua de ieri s-a ținut după *mine*, crezînd, / . . ." → „*Cine* și-a pierdut o zi cît o viață / S-o caute repede. *Se* înnoptează. *Se* lasă ceață."

Reversul excentrării (extreme) a eului enunțării, substituit cu pronume nehotărît, este asumarea personalității, oglindită în sine ca într-un „altul" oximoronic: „*Eu* sînt *acel* pe care l-am visat, / L-am căutat și-am vrut să-l născocesc, / Ca prin gunoiul *meu* cel omenesc / Să treacă rază, ager și curat" (*Miez de noapte*, I, 100).

b) *D e i c t i c e l e.*

Suplimentar și în dependența directă a eului care se enunță, referința la instanța discursului se face prin indicatori de „deixis": „acesta", „aici", „acum" și numeroasele lor corelații: „acela", „ieri", „anul trecut", „mîine" etc. Aceste situative —pronume demonstrative și adverbe, organizatoare ale relațiilor spațio-temporale în jurul subiectului, rămîn în *semantica indiceală* („indexical semantics", Dijk, T. van, 1976, 28). Fiind semne care contextualizează actul vorbirii, ele se subordonează, în modelare, pronumelor personale[60].

—D e i c t i c e s p a ț i a l e: i) l o c a l i z a t o r i i se distribuie pe axa *aici* ↔ *acolo*; *acesta* ↔ *acela*: „Și anii mor și veacurile pier / *Aici* sub tine, dedesubt, subt cer" (*Psalm*, I, 39); „Pînă

acolo, unde-s zori de seară" (*Potirul mistic*, I, 87). Obiectul din *Mitra lui Grigorie* (I, 66) este expus contemplării succesiv, detaliile focalizate fiind luminate, pe rînd, prin anaforicul [61]* „aici": „*Aici*, cunoşti călcîiul ciocanului, lovit.. // *Aici*, se subţiază metalul străveziu". Raportat la *aici*, eul enunţării se polarizează pe axa temporală: „*Aici*, unde-a murit trecutul" → „Şi totuş, furăm doi *mai ieri*" ↔ „Să plec! *De-acuma* sînt străin . . . "(*Sfîrşitul toamnei*, I, 89).

ii) p r e z e n t a t o r i i: *uite* „Uite sînge, uite slavă. / Uite mană, uite otravă" (*Duhovnicească*, I, 100); „Uite-ţi trecutul în palmă . . ." (*Timpuri*, I, 187); *iată* „Iată-l cuprins în singura lumină" (*Potirul mistic*, I, 87); „Şi iată Sfatul Ţării adunat" (*Vodă Ţepeş*, I, 71); „Cel ce-o ştirbise, iată-l, / Cu moaştele-i de piatră . . ." (*Între două nopţi*, I, 72); *iacă* „Şi, iacă, / Sînt închişi toţi în anii tăi, în trecut!" (*Făclii*, I, 188).

— D e i c t i c e   t e m p o r a l e. Domeniul subiectivităţii îşi anexează şi temporalitatea, mascată de adverbe şi de flexiunea verbală.

Substitutele temporale se organizează în jurul prezentului, pe axa *ieri* ← *acum* → *mîine*. Demitizarea din textul antifrastic [62]* *Evoluţii* (I, 53) exploatează resursele opoziţiei temporale: „*Odinioară*, ne soseau prin curte" ↔ „Pavel din Tars e-*acum* zaraf sărac".

C o n c l u z i e. Abundenţa ambreiorilor particularizează scriitura argheziană în direcţia *intersubiectivitate*. Prezenţa expresă a emiţătorului mesajului şi a interlocuitorului poetic, ex-centrarea instanţei subiective, prin dedublare sau multiplicare, pot fi urmărite la nivel semantic şi sintactic, prin efectele de ambiguizare şi de *frîngere a linearităţii sintactice*.

Eul care mediază textualizarea structurilor lumii se impune ca un pivot de rezistenţă, a cărui prezenţă sau absenţă afectează în mod esenţial generarea. În consecinţă, pătrunderea obiectului investigat nu va fi totală fără o mai largă teorie a subiectivităţii limbajului poetic, a trecerii praxisului în verb.

B) A c t e l e   v o r b i r i i.

„A vorbi înseamnă a împlini acte" — aceasta a devenit, după contribuţiile fundamentale ale lui L. L. Austin (1962), J., R. Searle (1969), O. Ducrot (1972 a), parola de acces în cetatea pragmaticii.

În lingvistica românească, aspecte esenţiale ale semanticii pragmatice au fost semnalate de către Gh. Ivănescu încă din

1947, în cursul *Sintaxa limbii române moderne*, Iași: „Alături de limbajul care exprimă idei (limbajul « logic » al lui Vendryes), există și un limbaj care caută să influențeze pe auditor (limbajul « activ » al lui Vendryes) sau, mai propriu, care exprimă voința individului vorbitor" (1981, 89—90). Autorul distinge *fraza teoretică* (fraza — cunoaștere) de *fraza practică* (fraza — voință), arătînd că fraza — practică poate fi interogativă sau negativă, cînd exprimă îndoiala și, respectiv, voința de a face ceva (*Ibidem*, 90).

Gramaticile textuale generative, în faza „ultimă", au încercat să depășească deficiențele teoriei generative prin construirea unor gramatici contextuale care să valorifice acești factori extralingvistici ai comunicării. Teoria textului, preluînd rezultate ale filozofiei analitice a limbajului (școala de la Oxford) și ale pragmaticii americane, va considera poemul ca fiind alcătuit nu numai din cuvinte, ci și din „acte" ce aparțin unei clase numite „influencers" (Ohmann, R., 1973, 200). Actele de vorbire, „speech acts", produc în textul poetic, ca și în comunicarea prozaică, o varietate de efecte (= perlocuțiuni) expresive care acționează, în planul pragmatic, asupra receptorilor.

În semantica formală relativ recentă au fost incluse în modele fapte morfo-sintactice care iau naștere prin raportarea la subiectul vorbitor și la partenerii lui: modalități, timp / loc, condițiile referențialității și ale interpretabilității etc. (Dijk, T., van, 1976, 28).

i) Cîmpul poeticii pragmatice se poate îmbogăți substanțial prin preluarea conceptului de f o r ț ă i l o c u t o r i e. Prin „acte ilocuționare" sînt desemnate acele forme lingvistice: apel, cerere, reproș, afirmație, negație etc. prin care emițătorul intenționează să provoace la alocutor efectele scontate.

La nivelul poeticii semiotice, forța ilocutorie trebuie cercetată „în modalizările pe care le imprimă enunțului" (Lecointre, S., Galliot, le Jean, 1973, 67).

În poetica lui T. Arghezi, conceptul „forță ilocutorie" este fundamental. Mulțimea actelor de acest fel conferă limbajului său o forță despre care poetul a vorbit în repetate rînduri și pe care o vom reliefa, cu amendamentul că violența limbajului său nu este și violență de limbaj. Manifestările volitive ale actului enunțării fac nota energică a acestor mesaje sustrase gratuității. Forța ilocutorie se manifestă dispersat, ca acțiune care:

— *afirmă:* „Am . . . // Pot . . ." (*Vraciul*, I, 92);

— *cer:* „O! dă-mi puterea să scufund . . . // Descinde-n mine..." (*Rugă de seară*, II, 397); „Trimite, Doamne, semnul depărtării" (*Psalm*, I, 24);

— *roagă*: „Rugați-vă, la noapte, / Din turlă, pentru ea..." (*Creion*, I, 56); „Acesta e sufletul meu, Rașel. / Rugați-vă pentru el" (*Epitaf*, I, 116);

— *sfătuiesc*. Dintre textele didactice / etice fundate pe actul persuasiv, cităm: *Lingoare* (I, 104), *Din nou* (I, 77), *Stihuri* (I, 108), *1907. Peizaje* (I, 460), *Cîntare omului* (II, 5), *Pui de vînt* (I, 209), *Inscripție de bărbat* (II, 160), *Inscripție de femeie* (II, 161) etc;

— *avertizează*: „Nu-nchide ochii, nu adormi. // Ia seama bine. / Ceasul o singură dată vine. / Bagă de seamă. / Nu tăcea dacă auzi că te cheamă" (*Priveghere*, I, 191); „Bagă mai bine, omule, de seamă" (*Ce vrei?*, I, 572); „Fii băgător de seamă" (*Puțin*, I, 54); vezi și: *Viteazule* (II, 267), *Trebuie* (II, 433), *Posterității* (II, 298) etc. Avertismentul este valorificat și în structuri umoristice: *E frig* (II, 530) sau antifrastice: *Nu te teme* (I, 262), *Năluca* (II, 488).

— *poruncesc*: „Păstrează-ți sărutarea, ca florile otrava" // „Nu. Mînă crîncen, timpul tu sparge-l cu potcoava" (*Restituiri*, I, 76); de asemenea: *Timpuri* (I, 187), *Nu spune* (II, 167), *Stinse scîntei* (I, 75);

— *blestemă, reproșează, critică*: *Blesteme* (I, 97). *Blesteme de babă* (I, 439);

— *se scuză, cer permisiunea*: „Voie dă-mi să spînzur graiul / Și să-ți mulțumesc cu naiul" (*Colind*, I, 208);

— *felicită, urează*: *Drum în iarnă* (I, 51), *Urare* (I, 211): „Să-ți aducă binele / Clipele: albinele. / Ca balta și miriștea / Să-ți răspundă liniștea. // Și să te-asculte norocul / Ca un cîine, în tot locul." Pentru „anul" cititorului înălțat în visul țării este compusă urarea: „Fii în țara mea lumină, / Și cînd mergi ca o grădină / Ridicată în picioare / La ureche cu cicoare / Și în buze cu o frunză / Doina ei să ne pătrunză, / Ești în lume-o rădăcină, / Fă-te-n lume o tulpină / Printre seminții și neamuri, / Printre fluturi, printre flamuri, / Cititorule!" (*Colindeț*, II, 292). Hiperbolele bogăției, rodirea uriașă fac frumusețea acestor urări ce însoțesc ritul trecerii unui alt prag al timpului: „Țării tale-mbelșugate. / Jignițele fie-ți pline / Cît și zilele senine. / Deie-ți anul bună ploaie, / Tîrle lungi de oi bălaie / ...Băieții ca mugurii, / Fetele ca strugurii. / Piersicile să le cadă / în cămașe, din livadă" (*La mulți ani!*, II, 291). Într-o împodobită *Urare la nuntași* (II, 155), structura nominală se deschide într-una verbală, pentru ca, în final, „evantaiul" să se închidă din nou, hiponimic acum: „O urare strămoșească: → Spune-i vieții să trăiască // ...Să trăiască mirii noi // ... Timpul să le fie plin // Ceasurile să le fie / Boabe dulci de razachie, / Și necazul bucurie. // ← Miri, părinți, nuntași, primiți / Toți urarea: Să trăiți!"

„Urarea“ din *Păianjenul negru* (II, 67) este, de fapt, blestem „Eu îți urez paharul în mînă cînd l-ăi strînge, / Să-mi sorbi în vin otravă, și-n fund să dai de sînge“;

— *laudă;* în unele texte antifrastice, lauda comută cu blestemul, în urma unei transformări a structurii textuale tip C2-2: *Psalmul de taină* (I, 80), *Binecuvîntare* (I, 40).

Textele bazate pe „logica imperativelor“, decurgînd întotdeauna dintr-o motivație prescriptivă sau condițională, au implicații *deontice* — „trebuie ca“.

Pe lîngă numărul extrem de mare al *imperativelor*, este la îndemîna oricui să constate un „*stil al invocației*“ (vocative, exclamative, interogații, modalități ipotetice etc.) — expresie a unui climat solipsist neliniștit și neliniștitor.

Dintre cele nouă texte cu titlul *Creion*, următoarele au pragul liric actualizat în formele morfologice impuse de actele volitive (vocativ, imperativ): „Fă-te, suflete, copil“ (I, 539) „Oprește-ți alăuta, lăutare“ (II, 162), „Vino joc de vorbe goale“ (I, 20).

În *Puțin* (I, 54), pragul liric este o astfel de structură ilocuționară (imperativ-exclamativă) „O, vino, fluture, te lasă / Pe brațu-mi ostenit. / Întinde-ți aripa frumoasă, / Fii bunul meu venit// Strămută-mi gîndul . . . / Strecoară-mi-l pe sub tulpini // O, du-te, fluture, din nou“.

Formulările locutive din *Testament* (I, 5) sau *Din drum* (I, 8) au rolul de a introduce destinatarul în spațiul cărții „Cartea mea-i, fiule, o treaptă. // Așeaz-o . . .“.

ii) Fiecare act ilocuționar tinde să se împlinească într-unul p e r l o c u ț i o n a r — efect consecutiv procesului comunicării. Cu precizarea că, în literatură, nu este vorba despre un efect practic, deoarece discursul nu este real, ci ficțional. Deși emițătorul multiplică, spre exemplu, imperativele, el nu va da un ordin colocutorului său, ci va marca, prin funcția fatică, literaritatea enunțului.

Începînd cu *Rugă de seară* (II, 397), T. Arghezi va dezvolta o retorică a actelor perlocuționare, cu referințe la codul lingvistic și / sau la idiostilul său. Încă din 1910, poetul își exprima, tumultuos, adeziunea la un tip de limbaj exploziv, de eficiență pragmatică: „Să-mi fie verbul limbă / De flăcări vaste ce distrug / Trecînd ca șerpii cînd se plimbă; / Cuvîntul meu să fie plug / Ce fața solului o schimbă, / Lăsînd în urma lui belșug. // O! dă-mi puterea să scufund / O lume vagă, lîncezîndă“.

„Urările“ și „blestemele“, specifice acestei poetici, mobilizează forța primordială, magică, a Cuvîntului „ce se purta chioriș, peste

ape", polarizînd-o în opoziția : creare, consolidare a formelor ↔ abolire a creațiunii.

În *Tainul meu* (II, 341) efectul perlocuționar se exercită invers „rugii de seară": calm, liniștitor, balsam pentru suflet „Citeți necunoscuți, din două căpătîie / De țară,-mi scriți că scrisul meu mîngîie. // Nu vreau răsplată alta, cuvintele-mi ajung, / Că rănile din suflet cu șoapta vi le ung."

Accentul cade, de obicei, pe interioritate: „Stihuri de suflet, dintre spini culese, / Îndurerate-n spic și-n rădăcini, / Pătrundeți, înțelese și neînțelese, / În suflete de prieteni și străini // Și semănați, ca noaptea ce vă naște, / Sfiială și-ndoieli unde-ți cădea" (*Epigraf*, I, 249). Pe o treaptă mai sus, scrisul ar putea atinge dimensiuni pragmatice devastatoare: „Căci un vîrf de scris pe scurt / Dă venin și doare mult, / Și-o fărîmă de sudalmă / E mai rea decît o palmă" (*Țara piticilor*, I, 330), dacă nu ar fi neutralizate de tonul umoristic al viziunii ludice.

Asupra forței implozive a unui cuvînt, asupra capacității de a provoca, în praxis, metamorfoze ale stării, meditează, ironic, Păcală: „Dar văzu că vorba «maestre" stîrnește / O înviorare, parcă-i franțuzește, / Și la bătrînețe și la tinerețe. / . . . Cei chemați cu vorba care i se spune / Înfloresc în sine-ndată. Ce minune! / Cum le zici «maestre» în ce-aveai de spus, / Gîtul li se-nalță de trei ori mai sus, / Omul e mai ager, mai vioi, mai sprinten";. Fabula acumulează și alte detalii de comportament: „Vorba asta scurtă / E ca mîngîierea porcului pe burtă. / E cu farmec dulce și, din strîmb ori ciung, / Simți că te lățește și te face lung. / Insul se mîndrește, limba-i se deznoadă / Și ia vînt și vesel, dă-n nădragi din coadă". (*Balada maeștrilor*, II, 49). Perplexitatea lui Păcală în fața efectelor perlocuționare ale vocabulei este, evident, jucată și maschează, inabil, accente satirice.

Producătorul condiționează eficacitatea mesajelor de condiția lor estetică, de autenticitate: „Stihurile înjghebate / Le-ai simțit adevărate: / Te-ai trezit și-ai tresărit. / Era ghiersul deslușit." (*Balada Paraschivei din Buneștii Bucovinei*, II, 350)

Eficiența pragmatică extremă o au blestemele; cîmpul lor de acțiune este, cu predilecție, socialul; toposul semnelor patologice impresionează prin intensitatea și persistența damnării: „blestèmul dreptății are puterea morții. / De nu te ocrotește norocul în delir, / Nu scapi să te ajungă nici mort în cimitir. / Oriunde te-ai ascunde, te caută cuvîntul / De jale terfelită, și-l duce-n lume vîntul." (*Destine*, I, 532) Conștient de forța destructivă a cuvîntului, stăpînitorul Verbului își mărturisește teama de a fi în posesia unui astfel de instrument: „Nu te juca de-a blèstemul, părinte, / Că

este joc blestèmul și nu minte. // ← I-aș blestema și-acușa, / Dar se alege praful și cenușa. / Nu mai blestèm. / Mă tem." (*Răscoala sufletului*, II, 434.)

După cum se poate deduce din citatele selectate, poetica actelor perlocuționare este abordabilă și ca *distanță* față de semn: apropiere „înființare" vs. depărtare „desființare".

C. M o d a l i z a r e a d i s c u r s u l u i.

Prezența unei pregnante izotopii modale [63] în poetica argheziană impune constatarea că funcția acestor elemente pragmatice este aceea de a dramatiza mesajul liric.

F a c t i t i v u l, operator „neutru", sinonim cu ceea ce Searle și Austin au numit acte propoziționale, nu prezintă interes pentru subiectivitatea [64*] mesajului. Categoria exprimă caracterul actual al problemelor din propoziție: referă, comunică, etc. — fiind manifestarea implicită a prezenței emițătorului în discurs. În raport cu actele ilocuționare și perlocuționare, se prezintă ca termen complementar nemarcat.

Modalitatea *a f i r m a t i v*, exprimată prin adverbele de opinie și / sau prin opțiuni pozitive, generează elemente modale opozitive, transformatoare la nivelul bazei. Prin corelarea ei cu negativul, modalizarea „pozitiv" induce structuri automorfe, de indecizie, sau opționale, într-un joc sinuos al transformărilor *plus* → *minus*, caracteristice mobilității semantico-sintactice a textelor argheziene.

Modalizarea *n e g a t i v* nu va fi considerată doar ca o problemă morfologică, a aspectului verbal, ci ca semn frastic unificînd contexte mai largi. Categorie semantică modală, negativul este un modificator al macrostructurii și trebuie introdus în modelul virtual al textului. De asemenea, trebuie considerată dialectica părților care susțin tensiunea adversativă + / —, participantă la paradigmele unicului.

În poetica lui T. Arghezi, dialectica „unicului" afectează *conectorii* c o n j u n c ț i o n a l i: i) d a r, fals adversativ, este un *dar* mai mult de legătură decît de opoziție. Inserînd elementele într-o tramă asociativă, conjuncția adversativă devine un procedeu de a marca finalul structurilor formal disonante. Deși ultima strofă din *Pasul dulce* (II, 126) este semantic convergentă cu precedentele, conectate prin *și*, ea este, formal, adversativă: „*Și* cunoșteai și din închipuire / Ce bolți de cer vegheau deasupra

mea, // *Dar* cînd venea s-asculte îndoiala / La ușa-ntredeschisă către vis, / Îți auzeam pantoful și podeala . . ./ Și-atunci știam că ușa i s-a-nchis."

Caracterul conjuncțional al lui *dar* este foarte clar în textele de tip D „figuri textualizate" (Capitolul IV, § 2.4.); simbolul textualizat în *Altar la Putna* (II, 132) susține, în ciuda mărcilor adversative, o structură semantică omogenă: „Dar colțul paginii mai poartă / Și-o urmă de-altă semnătură". La fel, versul „Dar cînd, întîrziată, copita, pe răzoare" (*Natură moartă*, II, 133) se inserează semantic în structură, fiind numai formal disonant cu ea. În *Asceză* (II, 255), utilizarea lui *dar* = *și* este artificioasă și se justifică prin dorința de a evita repetiția conjuncției copulative. Alte exemple: *Romanță de mai* (II, 274) *Scrisorile* (II, 280) etc.

ii) însă conjunctiv apare, din necesități ritmice, în *Pe o harpă medievală* (II, 264): „Însă ochii-n pleoape, umezi, vor veghea, ca două spice".

iii) Reversul lui *dar* / *însă* conjunctiv este *și* adversativ: „O cauți și ai vrea să cînte / În umbra viselor răsfrînte $^{(+)}$ /;$^{(-)}$ Și-n nici-o zare nu tresare / Lumina serii gînditoare" (*Vine de la sine*, II, 135).

Exemplele de mai sus ilustrează procesul de fuziune semanticosintactică; *mărcile gramaticale slăbesc*, pentru că *cele semantice preiau funcția marcării* + / — *a structurii*.

Nu numai lexemele semantic negative, pronumele și adverbele de negație sînt modalizate „negativ". Primesc, de asemenea, conotații negative și propozițiile care exprimă: ipoteza, rezerva, condiția, interogația, suspensia. Toate aceste forme modale sînt creatoare de tensiuni adversative cu contextul pozitiv, paralel și complementar, conotat „certitudine, siguranță". Proprietățile pragmatice ale semnificațiilor sintactice se pot formaliza, deci, în modelul binar polarizat:

—	+
⟶	⟵
dacă	atunci
pentru că	de aceea
deși	totuși
?	că (completive)
semne negative	*semne pozitive*

Incidența impresionant de mare a compuselor de tipul A-non A; nu X, ci Y, face ca *determinarea semantică binară polarizată*, obținută prin stabilirea de complementarități, să stea la *baza structurilor profunde ale poeticii lui T. Arghezi*.

Una dintre transformările tipic argheziene, pe care o numim, după Fillmore, „*schimbare de semn*", constă în reversibilitatea

izotopiilor modale (+) ⇆ (−). Fiind o structură presupozițională binară și, prin aceasta previzibilă, ea solicită receptorului o activitate de *inferare*: dacă fraza / macrostructura originală este negativă, una dintre frazele / macrostructurile inferate este pozitivă și invers.

Schimbarea de semn este o transformare care afectează în cel mai înalt grad sintaxa textului. În cadrul structurilor-model va fi tratată, la tipul C, ca model *automorf antisimetric*.

Transformarea de negativizare, fundamentală în generarea structurilor argheziene (în *Psalmi*, procedeul este deosebit de pregnant), va fi privită deopotrivă formal și funcțional, cu toate implicațiile ei în procesul de structurare. Reorganizarea multiplă a suprafeței aceluiași text creează o tensiune între simplitatea structurii profunde și linia frîntă, zigzagată, a învelișului. Or, complicarea, complementaritatea, iluminarea obiectului prin re-expuneri sînt procedee binecunoscute ale retoricii baroce.

Așa cum rezultă din teoria pāniniană, „negația suprimă sensul (intensiunea), dar luminează obiectele (extensiunea)"[65*]. Valoarea extensivă a corpusului cu particulă negativă e ca lumina proiectată asupra obiectului în întuneric. Cuvintele negative sînt cuvinte lipsite de intensiune, termeni fără valoare conceptuală, desemnînd complementaritatea într-un cîmp semantic sau exceptarea, la numele proprii (Al-George, S., 1976, 121).

Ontologia realității ultime este sugerată, la T. Arghezi, prin determinanți negativi și oximoronici: „Ești ca un gînd, și ești și nici nu ești" (*Psalm*, I, 50); „. . .cel cu degete-n urechi", „cel ce te-mpresori cu cripte" (*Nu te teme*, I, 262); „Acel ce-atinge neatins noroiul" (*Miez de noapte*, I, 100). Absolutul este, în aceste determinări negative, un cuvînt lipsit de intensiune, cu o valoare pur extensivă, ilimitată.

Identificarea Unicului cu Multiplul induce, pe lîngă dramatismul negării, rezonanțe estetice. Prin prisma corelării enunțurilor descriptive cu cele prescriptive, negativul va fi abordat în relațiile sale cu imperativul. Logica normativă a relevat implicațiile praxiologice ale negației și ale opozițiilor de contrarietate. În *Tu nu ești frumusețea* . . . (I, 88), macrostructura negativă 1 (terținele I—III) în care femeia, ca destinatar al erosului, este definită extensiv „comun, fără nimic particular sau excepțional" are drept pandant finalul normativ, oximoronic. Antifraza din titlul *Nu te teme* (I, 262) se sprijină și pe imperativele din finalul care conciliază contrariile: „Scoate vîrfuri, de te bizui, și podoabe *înafară* :/ ↔ Rodul va cădea și singur *înlăutru*, *înapoi*".

Modalizarea *interogativ*. Gestul de a se autoîntreba, caracteristic neliniştitului Arghezi, răspunde unei structuri psihice şi îndeplineşte o funcţie textuală. În locul unui mit al coerenţei şi al stabilităţii gnoseologice — desfacerea semnelor în sensuri virtuale, din unghiuri de contemplare a lumii neîncetat schimbate.

În structurare, această „bogăţie retorică" (Balotă, N., 1979, 31) îndeplineşte un rol precumpănitor *activ*[66]. Interogaţia survine în trei poziţii-cheie:

i) la *începutul* structurii, (?—) cu funcţia de a o *declanşa*, în baza proprietăţii inferenţiale „orice întrebare necesită un răspuns":

— Structura interogativă suspendată în titluri: *De ce-aş fi trist?* (II, 123), *S-aştept?* (II, 128), *Dormi?* (I, 274) necesită, spre completare, un text-replică, a cărui arhitectură, amplificată, urmează modelul (+) ⇄ (—).

Sintagma „De ce-aş fi trist?" se repetă, ca paralelism sintactic anaforic plurimembru, în fiecare dintre unităţile grafice ale paginii (excepţie a III-a); ea generează structura enumerativă asimetrică opozitivă: „De ce-aş fi trist, că toamna tîrzie mi-e frumoasă? / . . . // De ce-aş fi trist? Că pacea duioasă şi blajină / Mă duce ca o luntre prin linişti de lumină? // De ce-aş fi trist? Că nu ştiu mai bine să frămînt / Cu sunet de vioară urciorul de pămînt? // + ↔ — De ce-aş fi trist? Şi totuş . . ."

Caz tipic de amplificare retorică prin tehnica întrebare-răspuns, *S-aştept?* reproduce, întocmai, modelul de mai sus. Patru din cele cinci unităţi interogative sînt pozitive; ultima, prin schimbare de semn, asertează, motivînd totodată izotopia negativă latentă în semantismul indecis din titlu „Ce să aştept să vie şi ce să înţeleg, / Cînd peste mine timpul se prăbuşeşte-ntreg?".

— O altă categorie de texte interogative afirmă, prin final, izotopia pozitivă, precizînd-o: (+) → (+).

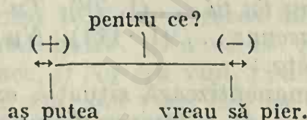
În *Pia* (I, 38), macrostructura 1 (I—IV) este interogativă, în timp ce finalul (V) „răspunde", învăluind în metaforă cauza tristeţii metafizice: „Ce poţi avea, sufletul meu, / Cînd soarele ne pune-n ramuri iară / Ori un inel de foc, ori o brăţară, / Cu mîna caldă a lui Dumnezeu? // . . .Eşti întristat de-acest adînc tablou, / Unde la fiecare clipă am simţit / Că ne atinge pensula din nou, / A umbrei mari ce-n el ne-a zugrăvit?" . . . → (V): „Copacu-ntreg trăsare şi se-ndoaie / Cu toate rădăcinile deodată. / O picătură slobodă de ploaie / Pe-o frunză a căzut, înveninată".

Primele trei catrene din *Plugule* (I, 10) se deschid prin interogaţii care, ca într-o ghicitoare, ocultează agentul, substituindu-l prin sinecdoca obiectului: „Plugule, cin' te-a născocit, / Ca să

frămînți a șesurilor coaje? // Cine ți-a pus cuțitul în pămînt / Și a pornit cu soarele întîiul, ...? // Cine-a purces în ploaie și furtuni / Și a brăzdat în negură și zloată / Șesul blajin și gras...?" În ultimul catren, factitiv, agentul muncii (omul) nu numai că transpare în metonimia instrumentului (plugul), dar îi și împrumută semele antropomorfizării: „copilul cel pitic", „bucurie", „slăvi": „S-a-ndătinat copilul cel pitic / Să are și să strîngă avuție. / Osînda și-a schimbat-o-n bucurie, / Clădindu-și slăvi și veacuri cu nimic".

ii) în *interiorul* textului (— ?—), cu rolul de a marca *schimbarea izotopică*.

În *Restituiri* (I, 76) întrebările din partea mediană, presupoziționale și de indecizie: „E-o insulă? un munte? o apă? un deșert? / De ce-ar sfîrși-n pustie călătoria noastră? // Să ne oprim?" (III—IV) scindează textul în două macrostructuri de semn contrar, simetrice: *1*: inițială, descriptivă (I—II) vs. *2*: opțională, negativă, finală (V). *Psalm* (I, 12) realizează, prin interogația mediană „Pentru ce, Părinte,-aș da și pentru cine / Sunetul de-ospețe-al bronzului lovit?" un plan de reflexie în raport cu care sînt dispuse, antisimetric: macrostructura 1 (I—III), modalizată „pozitiv și optativ", și macrostructura 2 (V—VI), modalizată „volitiv și negativ":



iii) în *final* (— ?) cu funcția de a marca *deschiderea semantică* a textului.

Finalul poeziei *Făclii* (I, 188) juxtapune un enunț asertiv, climatic, modalizat „exclamativ", unuia interogativ, cu efect de accentuare a distanței certitudine vs. incertitudine: „Sînt închiși toți în anii tăi, în trecut: / I-ai trăit? Ți s-a părut?". În *Creion* (I, 30), previzibilitatea structurării simetrice (paralelism sintactic, ca în formele lirismului popular sau oriental) este întreruptă de ultima strofă, interogativă și hiponimică:

(I) Obrajii tăi mi-s dragi
(II) Surîsul tău mi-i drag,
(III) Și capul tău mi-i drag,

(IV) Făptura ta întreagă
De chin și bucurie,
Nu trebuie să-mi fie,
De ce să-mi fie dragă?

Plăcere manieristă de a răsturna mereu sensul stabilit, de a multiplica, de a contraria? Autoparodiere, autocenzurare? Orgoliul misogin din *Morgenstimmung* (I, 21) sau, poate, afirmaţie prin negaţie, ca şi acolo? Oricum, artificiul şi-a atins scopul: comunicarea ce tindea să se închidă în rigiditatea schemei se deschide indeterminării.

iiii) *iniţială şi finală: Psalmistul* (II, 167)

Modalizarea *e x c l a m a t i v:*

i) *iniţială:* „Infinit! infinit! / Adună-ţi bolţile deodată" (*Rugă de seară*, I, 105);

ii) *finală*, conotează afectiv contextul şi-l închide, suprimînd alternativa contrară „Vreau să te pipăi şi să urlu: «Este!»" (*Psalm*, I, 45) sau afirmînd-o: „Fiţi, cel puţin / Voi, fericiţi!" (*Drum în iarnă*, I, 51).

Modalizarea *s u s p e n s i v*, cu o funcţie asemănătoare interogaţiei finale, exploatează şi ea deschiderea, prin inferenţă, a structurilor incomplete.

i) în *titlu*, accelerează informaţia, instituind o relaţie de continuitate şi accentuînd raporturile de distribuţie complementară titlu-context: *Vino-mi tot tu . . .* (I, 78), *Tu nu eşti frumuseţea . . .* (I, 88), *De-a v-aţi ascuns . . .* (I, 111), *Nu am . . .* (I, 198), *Să vedem . . .* (I, 199) etc.;

ii) în *final*, permanentizează situaţia existenţială dată, confirmînd imposibilitatea de a învinge damnarea la „buba pămîntească", aşa ca în *Psalm* (I, 40): „Doar mie, Domnul, veşnicul şi bunul, / Nu mi-a trimis, de cînd mă rog, nici unul . . .", sau în *Blesteme* (I, 99), unde textul nesaturat este suspendat în infinitatea şirului cauzal enumerativ: „De glezne tîrîş să-ţi atîrne / Ghiulele de capete cîrne, / Rînjite, scrîşnite şi nerăzbunate: / Măceluri, osîndă, păcate . . .".

Modalizarea *p o s i b i l* şi *p r o b a b i l.*

Conform modelului complex al articulaţiei semice, între afirmaţie şi negaţie se instalează echivocul termenului neutru „posibilitate, probabilitate"

$$\text{afirmativ} \leftrightarrow\!\!-\!\!-\; \frac{\text{posibilitate}}{\text{probabilitate.}} \;-\!\!-\!\!\leftrightarrow \text{negativ}$$

Se pare că vasele comunicante se echilibrează, în fiinţa barocă, la un nivel confuz, a cărui ambiguitate elimină, temporar, semnificaţia certă. Decizia, exclusivismul da-ului şi al nu-ului sînt recuzate, ca simplificînd complexitatea lumii.

În *Psalmi*, procedeul este impus de statutul ontologic paradoxal al divinității și de atitudinile indecise, contradictorii, ale psalmistului: „Tu ești? l-am întrebat. Că mi se pare / Să te cunosc dintr-o asemănare. / Te-am mai zărit cîndva. *Poate* că-n vis. / Te-oi fi găsit pe undeva și scris. // Nu mai știu. *Poate*-n cărți, *poate*-ntr-o apă / Obîrșiile tale să înceapă. / *Poate* din umbră, sau din fulger, sau / Nu știu de unde să te iau. // Din mùrmur, *poate*, din niscài / Icoane, rugi ori șuiere de nai. / Semeni leit, și te-am văzut cîndva, / Cu Cineștie sau cu Careva". (*Mi se pare*.., II, 204) Ca în *Arheologie* (I, 46), „revelația" survine în forma paradoxală a tăcerii vorbitoare, în spațiu și în timp absolut: „În care loc, cu pila ta de faur, / Ți-ascuți tu fierăstrăul de cristal? / L-am ascultat vibrînd *parcă*-n migdal, / *Parcă*-n salcîm, în frunzele de aur. // *Poate* că noaptea mai ales, de tac / Și plopii rari și pasărea pribeagă, / Te-aud cînd timpul se dezleagă / Și de poveri, și de tictac". (*Tu taci*, II, 218) Chemat, „cel fără vîrstă, fără țărm, fără vamă", negativitate pură, se comunică înșelător, prin semne substitutive aparținînd propriei creații: „Are să vie vîntul, *poate*, / Cu sulurile desfășurate. / *Poate* o umbră albă / Cu luna în salbă. / *Poate* veni pasărea înstelată / Cu àripa tăiată, / Àcvilă, drumeață / Prin țărînă și ceață. / *Poate* vîntul mării, pribeag pe talaz." De remarcat, și în acest text, cooperarea modalizărilor probabil, posibil, negativ și interogativ: „Nu venise pînă la amiaz'. / N-a venit nici pînă la toacă, // Nu era vînt, / Nici pasăre, nici de cer, nici de pămînt, / Nici om, nici vis. / Era ca un lucru scris, / Făptură de șoaptă și scamă, / Se urzește, se destramă"; „Cînd a venit? Cînd a trecut?" (*A venit*, I 216).

La rîndul său, omul în suferință își atenuează atît atitudinile iconoclaste „*Poate* că, Doamne, mi-este de ajuns" (*Psalm*, I,24), cît și pe cele pioase „Nici rugăciunea, *poate*, nu mi-e rugăciune, / Nici omul meu nu-i, *poate*, omenesc." (*Psalm*, I, 34). Înstrăinat printre semeni, destinul său este acela de a perpetua povara exilului „Mă ocolesc, privind încoace toți, / *Parc*-aș fi fost o gazdă de derbedei și hoți" (*Psalm*, II, 422), pînă ce „jocul cu moartea" devine inevitabil: „Dar, hotărît, o să ne jucăm odată, / Odată, *poate*, după scăpătat" (*De-a v-ați ascuns*..., I, 111).

Structura *Sufletească* (II, 279) se descoperă, ca și lumea, golită de semnificație certă: „Ceasornicul clopotniții-i oprit / Că ceasurile toate i-au murit. / *Pare* că limbile — păcatele! — / Arată vremea de-a-ndaratele. // O sală-n suflet, și ea goală, / Cu bănci tot goale. *Pare*-a fi fost o școală. / O tablă neagră. *Parcă* era-ntr-un colț și-un vers / De tibișir, aproape șters. / *Parcă* și numere și *parcă* o formulă / Cu semnul infinitului și-o nulă". Lipsa urmelor,

a cheilor își află expresia în semnele „mute“ — posibilitate, negație, interogație: „Aș descifra căznindu-mi ochii, *poate*, / Silabe de sentință, pe sfert, pe jumătate / Un grai de semne mut, / Care-ar fi fost şi s-a pierdut. / Fusese un sfîrșit? Un început?“; „Nimic, și-atît, o pulbere domoală / Se lasă lin într-o-ncăpere goală“ (*Ibidem*, 279).

În *Ora confuză* (II, 442), invers, prima macrostructură este negativă și interogativă, iar a doua relativizează, probabilistic și nehotărît: „Nu aș voi nici să mă plîng și nici să gem. / N-aș mai voí acum nici să blestèm. / Nici dușmănia făr-asemănare / Nu mă mai turbură și doare. / Nu mi-e mînie, nu mi-e deznădejde“ → „M-am împărțit ca ziua, pe din două, / Și m-am gîndit că partea pămîntească / Celeialalte poate să se spovedească. / Dar ce să-ți spui? Că n-am nimic de spus.“ → „O ceață mă pătrunde, *pare* că de sus, / Și alta vine nu știu de unde a venit, / *Parc*-aș trăi și *parc*-aș fi murit, / *Parcă* aș fi și *parcă* aș fi fost, / *Parcă*-s pribeag și fără adăpost“. Se face uz de: verbe modalizante (a voi, a putea), acte ilocuționare și perlocuționare (să mă plîng, să blestem), deictice (pe-aici, pe undeva), pronume nehotărîte („Se tot petrece, tot cîte ceva“), negativ („Nimicul se-mpletește și se-ascunde“); chiasmul (ultimele două versuri: „Un început fără sfîrșit știut / Și un sfîrșit mereu fără-nceput“). Elemente ce concură, prin sintaxa reversibilității, la sugestia generală de imprecizie și disjuncție ontologică.

Între modalizările „posibil“ și „probabilistic“ au loc translații, uneori în limitele aceluiași text: „O voce umblă-n crucea nopții, *poate*-o șoaptă. / *Parc*-o aud și *parcă* nu / Vorbind cu « dumneata » și « tu »“, → „E *poate* un ecou, un semn, un funigeu / Al unui gînd de prin trecutul meu“ (*Intre zodii*, II, 355).

Adverbele modale de dubiu, operatori ai structurilor de indecizie, afectează însăși semnificația cărții (*Parcă*, II, 269) și actul performării ei: „*Parcă* trăiești în somn și-n amintire / Și nu știi cine-a scris cu mîna ta“ (*Frunze pierdute*, II, 134).

Spuneai ceva? (II, 154) este un exemplu tipic de abolire a structurii discursive și de înlocuire a ei cu o structură pragmatică axată pe izotopia „incertitudine“. Alternativa opțională conținută în titlu este suspendată, nici o inferență presupozițională nu se produce. Nimic nu va fi afirmat sau negat, entropia textului va rămîne constantă, adică foarte ridicată. Singura „dezvoltare“ este acumularea — redundantă — de semne indiceale, semne prin care modalizarea probabilistică și modelul „vase comunicante“ sînt fortificate. Prima macrostructură modală este interogativă (v. 1—6), a doua (v. 7—12) negativă și probabilistică, iar a treia

(v. 13—14), interogativă și disjunctivă, metaforizează structura actanțială permeabilă, neantinzînd-o: „Spuneai ceva? Spuneam ceva? *Se pare.* / Șoptiseși, *poate*, o-ntrebare, / Sau, *poate*, un răspuns. / Dar glasul nostru nu era ascuns? / *Poate* zăream o șoaptă în pleoapa tremurată. / A fost atunci? Acum e altădată? → „Și tu și eu tăcusem *parcă* de ani întregi / Știind că nu-nțelegem ce-ncepi să înțelegi. / Zadarnica paradă a tîlcurilor scrise, / În jocul de-a sfiiala, amuțise. / Nu vream să știm ce sîntem, ce am fi fost sau cine. / Tu mă numiseși « Ție », eu te numisem « Tine »“; → „Să te cunosc? Să mă cunoști? / Stam unul lîngă altul ca plopii mari — și proști. “

Modelul binar complex [67*] se verifică și la alte nivele ale componentului semo-pragmatic:

— nivelul *ambreiorilor* pronominali (eu ← noi → tu), adverbiali (atunci ← acum → altădată).

— nivelul *aspectului verbal*, triplu modalizat: probabil / posibil, negativ, interogativ; prezentul se opune imperfectului, mai-mult-ca-perfectului, condiționalului-optativ perfect.

Spuneai ceva? ——————→ Se pare ←—————— Spuneam ceva?

Șoptiseși { o-ntrebare / un răspuns } ——→ poate / poate
↓
era ascuns (glasul nostru) ——————
Poate ←—————— zăream o șoaptă

A fost atunci ———→ ? ←——— Acum e altădată

parcă
(—) | (—)
tăcusem | nu-nțelegeam
(—)
nu vream să știm
↓ ↓ ↓
ce sîntem, ce am fi fost sau cine

Tu mă numiseși ——————————————→ Ție“

„Tine“ ←—————————————— Eu te numisem

Să mă cunoști ————→ ? ←———— Să te cunosc
stam
unul lîngă altul
——→ ca *plopii*-mari și proști ←——

Facere și desfacere, convergență și divergență, perplexitate în fața unității refăcute — sînt cîteva „noutăți“ de viziune în reinterpretarea argheziană a mitului androginic; în *Fătălăul* (I, 133), interferența a ceea ce a fost separat nu mai produce, ca aici, uimire și suferință difuză, ci efecte grotești, ca orice combinație străină semiozei naturale.

* * *

Verbele operatori ai modalității (a voi, a trebui, a ști, a crede, a putea, a gîndi etc.) pot fi puse în legătură cu judecăți modale și deontice: „*Aș putea* vecia cu tovărășie / Să o iau părtașa gîndurilor mele;“ (*Psalm*, I, 12); „Știu că steaua noastră...“; „*Vreau* să pier în beznă și în putregai“ (*Psalm*, I, 12); *Vreau* să te pipăi și să urlu: «Este»!“ (*Psalm*, I, 45). Anaforic, „*Vreau* să-mi ridic privirea și *vreau* să-i mîngîi ochii... / Privirea întîrzíe pe panglicile rochii. / *Vreau* degetul ușure să-l iau, să i-l dezmierd.. / Orice *voiesc* rămîne îndeplinit pe sfert“ întărește contrastul semantic aspirație vs. realizare (*Toamnă*, I, 65).

Timpurile enunțării se organizează în jurul prezentului și evocă trecutul spre viitor. Marca „ipotetic“, deloc rară, se opune prezentului rezultativ: „Căci nu fui de la-nceput / Ca *să te fi fost făcut*, / Eu, cu degetele mele, / Din luceferi și inele! / Ți-*aș fi pus*, ca să nu suferi, / Pleoape zmulse de la nuferi / ... / *M-aș fi dus* să-l văd cum țese / Soarele prin frunze dese, / ... / Și din tot acest știut / Ceas cu ceas *te-aș fi cusut*. / Și drept suflet ți-*aș fi pus* / Sabie cu vîrf în sus“ ↔ „Fata noastră *e bolnavă*. / Fata mea și-a dorului. / În vîrful piciorului / *A-nțepat*-o cu otravă / Spinul prins de crini și laur“. (*Lingoare*, I, 104)

Evident, toate aceste forme morfologice, afectînd predicatele propozițiilor nucleare, servesc tipul de structurare automorfă „deși... totuși“.

D. Cuantificatorii și intensificatorii

— i) *generici:* mult, puțin; augmentativ vs. diminutiv

— ii) *specifici:* viziunea singularității sau a pluralității, extensia, articulat vs. nearticulat nu sînt, în general, factori relevanți pentru enunțarea argheziană. Din punctul de vedere al extensiunii semnului, ei acționează polarizant, restrîngînd-o sau lărgind-o.

Translația pe axa extensiune vs. privațiune dă efecte de tensiune, ca în *Psalm* (I, 17): „am rîvnit / *Mereu* numai la bun oprit“ ...„Eu am dorit de bunurile *toate*“ ↔ „Dar eu, rîvnind în taină la bunurile *toate*, / Ți-am auzit cuvîntul zicînd că *nu se poate*“.

În *Psalm* (I, 24), intensificarea calitativ-cantitativă accentuează, hiperbolic, starea: „*Tare* sînt singur, Doamne, și pieziș!“.

Să analizăm, în încheiere, un text alcătuit aproape exclusiv din semne indiceale: *Duhovnicească* (I, 100).

Poemul se deschide cu aserția, modalizată exclamativ: „Ce noapte groasă, ce noapte grea!“; ceea ce urmează va fi o ilustrare, în „uman“, a acestei metafore simbolice implozive. Starea paroxistică de spaimă metafizică — delirium tremens — reduce enunțul

la enunțarea stărilor eului; *noaptea*, cu semele „densitate“, „greutate“, se propagă spre sufletul celui pîndit, implacabil, de umbra nevăzută. Absența, blocarea comunicării E_1—T_2 se traduc în semne psihofizice care trădează dezechilibrul omului încercuit într-un univers ostil. Expresia enunțării, foarte pronunțată, aglomerează semne indiceale convergente spre identitatea opacă a lui T_2:

— a m b r e i o r i i p r o n o m i n a l i nehotărîți și interogativi: „S-ar putea să fie *Cine-știe-Cine* . . . // Ei! *Cine*-i acolo-n haine-ntunecate? / *Cine* scobește zidul cu carnea lui, / Cu degetul lui ca un cui, / De răspunde-n rănile mele? / *Cine*-i pribeag și ostenit la ușă? // A bătut în fundul lumii *cineva.* / E *cineva* sau, poate, mi se pare. / *Cine* umblă fără lumină, / . . . / *Cine* calcă fără somn, fără zgomot, fără pas, / Ca un suflet de pripas? / *Cine*-i acolo? Răspunde! // Ei! *cine* străbătu livada / Și cine s-a oprit? / *Ce* vrei? *Cine* ești“;

— d e i c t i c e: „*Aici* nu mai stă nimeni“; „Cine-i *acolo?*; „Cine-i *acolo*-n haine-ntunecate?“;

— p r e z e n t a t o r i: „*Uite* mană, *uite* otravă“;

— i m p e r a t i v e l e ș i v o c a t i v e l e trădează forța actelor ilocuționare și perlocuționare: „*Răspunde!*“ . . . / Tu ești, *mamă?* Mi-e frică, / *Mamă bună, mamă mică!* // *Deschide, vecine.* / . . .*Ia-mă*-n brațe și *ascunde*-mă bine.“

— m o d a l i z ă r i l e: interogativ (11 unități) exclamativ (3 enunțuri), cărora li se adaugă interjecția „Ei!“, repetată de două ori; suspensiv (de 4 ori); verbele modale (mi se pare, s-ar putea să fie, ce vrei, nu mă mai pot duce). Transformarea de negativare operează cele mai importante fluctuații între structura profundă și manifestare.

Întreg sistemul actanțial se clădește pe ideea de negare sau de negativitate:

— T_2: „Umblă fără lumină, / Fără lună, fără lumînare“, „calcă fără somn, fără zgomot, fără pas, / Ca un suflet de pripas?“, „vine / Și se uită prin întuneric la mine“, „-i pribeag și ostenit la ușă“, „în haine-ntunecate“, „mut și nevăzut ca-n povești“. Ontologic, T_2 se situează, deosebit de ceilalți *Psalmi*, în zona opacă, a întunericului; informațional, persoana mitică își asumă regimul simbolic al tăcerii;

— E_1: „Eu sînt risipit prin spini și bolovani . . .“, „Cine scobește zidul cu carnea lui, / Cu degetul lui ca un cui, / De răspunde-n rănile mele?“, „Mi-e limba aspră ca de cenușă. / Nu mă mai pot duce. / Mi-e sete“. Prin transformare de semn, este invocat, în final (prin sinecdoca persoanei non-participative „vecine“), registrul familial, al umanului: „Deschide, vecine. / Uite sînge,

uite slavă. / Uite mană, uite otravă. / Am fugit de pe cruce. / Ia-mă-n brațe și ascunde-mă bine".

Dacă facem apel la motivul dedublării, martirajul se rezolvă în cea mai apropiată și intimă vecinătate: a sinelui. Operatorii de substituție mitică distanțează E_1 de T_2, iar pe E_1, prin plierea în sine, de formele lui ex-centrice;

— p e r s o a n e l e d e l o c u t i v e și m e d i u l a m b i a n t, semantizate „moarte": „Mamă bună, mamă mică! / Ți s-a urît *în pămînt.* / Toți *nu mai sînt.* / Toți *au plecat*, de cînd *ai plecat.* / Toți *s-au culcat*, ca tine, toți *au înnoptat*, / Toți *au murit* de tot. / → Și Grivei s-a învîrtit în bot / Și *a căzut. S-au stîrpit* cucuruzii, / *S-au uscat* busuiocul și duzii, / Au zburat din streașina lunii / Și *s-au pierdut* rîndunelele, lăstunii. / Știubeiele-*s pustii*, / Plopii-*s cărămizii*, / S-*au povîrnit* pereții. *A putrezit* ograda...", „Aici *nu mai stă nimeni* / De douăzeci de ani... / *Au murit* și numărul din poartă / Și clopotul și lacătul și cheia". De reținut, pe lîngă redundanța metaforelor morții, decodificate la sfîrșitul seriei, generalizarea semantică, prin cuantificatori *(toți)*. La toate nivelele, textul sugerează că, atunci *cînd semnele simbolice se opacizează sau se destructurează, cele indiceale le sugerează, dramatizînd enunțarea.*

* * *

Toate aspectele pragmatice ale comunicării poetice sînt asociate cu descrierea structurală semantico-sintactică [68]. Pornind de la semnele indiceale, au fost propuse două pragmatici distincte (Petöfi, J., 1977, 220—221): a) o *pragmatică semantică* = „componentul semantic extensional": indici contextuali, semnificații nonderivabile din intensiunile fixate în lexic, „lumi posibile" etc.; b) o *pragmatică sintactică* = sintaxa transfrastică: elipse, condensări, raporturi logice ale enunțurilor față cu contextele globale, logica conversațională, presupoziții, inferențe etc. Pentru captarea de „full sentences", pragmatica se va orienta spre „petele albe": conotații, context comunicativ și le va include în modele. Ambele direcții menționate tind să recupereze aspectul dinamic al vorbirii (orale), pierdut, în parte, în textul scris [69]. Poetica argheziană captează și conservă în scriitură procedeele semo-pragmatice ale oralității; semnele indiceale compensează pierderea de informație pe care o comportă scrierea mesajelor. Poetul își exteriorizează memoria după un model *oral*, ceea ce înseamnă: enunțare prezentă în enunț; enunțare prezentă în situare.

Subiectivitatea accentuată a scriiturii argheziene manifestă, prin intermediul componentului pragmatic, tehnici de *dramatizare*,

concretizare și de *personalizare* [70]* interesante, ca și instrumentele funcționării fatice a mesajelor, tocmai prin controlul pe care îl exercită asupra literarității structurii poetice.

1.3. TEMELE EULUI

1.3.1. „Copacul“, „odaia“ și alte metafore ale mitului personal

Enunțînd, T. Arghezi se enunță, cu o insistență deloc surprinzătoare într-un monolog confesiv. Consumat de operă, creatorul se clădește, clădind-o.

Prezența obsedantă a mitului personal, alcătuind cîmpul textual al temelor „eului“, este la fel de caracteristică scriiturii argheziene ca și aspectul ei comunicativ (temele tu-ului). Înainte de a se cristaliza ca o comunicare de transmis (sistemul *eu* → *tu* / *el*), mesajul ia forma autocomunicării (sistemul „reflexiv“ *eu* → *eu*).

T. Arghezi face din sine personajul cel mai important, punct de convergență a întregului sistem actanțial. Din poetica hermeneuticii interioare se va hrăni toposul *suflet*, definitoriu pentru caracterul sintetic al semnificatului: „Deschide-mi-te, suflet, prin șapte ochi de flaut, / Și cîntecul și viața și moartea să le-nece" (*Nehotărîre*, I, 42).

Transferul în psihic, introspecția febrilă dezvăluie eul permanent, derulat pe „ecranul“ existenței; el se relevă ca o entitate stratificată, făcută din euri succesive și contradictorii. Acest model extensiv, polarizat, contiguu al interiorității baroce evocă marea „catedrală“ a operei lui M. Proust; și la T. Arghezi, ceea ce leagă automesajele este comunicarea între aceste euri succesive, continuitatea de substanță, subiacentă aparentei discontinuități. „Sufletul“ se compune dintr-o multitudine de imagini suprapuse — și această stratificare a planurilor, pusă în evidență de celălalt „eu“, contemplativ — martor — atrage atenția nu numai prin ubicuitatea „Dacă m-aș gîndi mai bine / Scormonind adînc în mine, / N-am un suflet, ci mai multe“ (*Dacă m-aș gîndi . . .*, II, 538), ci și prin diferența de adîncime dintre ele. Cameleonic, bovaric în manifestări și dorințe: „Și sufletul bolește-n tristețea că nu poate / Ce nu poate să fie și nu va fi să fie“; „Ți-e sufletul ca marea, în crunta ei putere“, „Ți-e sufletul ca floarea duminicii sonore, / Mireasma de lumină și leacul fericit“; „Dar sufletul ți-e încă și mai presus de toate, / Cîte n-ajunge gîndul și cerul nu

le știe“ (*Ți-e sufletul...*, II, 127); „Sufletul tău e-un amazon“. „Sufletul tău e-un astru în exil“, „Sufletul tău e un florinte“, „Sufletul tău e o madonă“, „Sufletul tău e-un parc cu o intrare“ etc. (*Cameleona*, II, 528); și totuși, credincios sieși — „Sufletul meu e cîine credincios“ (*Cîinele sufletului*, I, 396).

Dialogul narcisiac cu sinele, obiectivat prin distanțare de sine, dublat în oglindă (*De pe podul rîului*, I, 273), mitizat, dramatizat prin conotări antitetice, este expresia efortului gnoseologic de a capta un „în sine“ esențial, ascuns sub măștile metamorfozelor continue. Ros de viermele inconstanței, insațiabil, disponibil, „sufletul“ este, pe rînd, demonic și angelic, titanic și satanic, bolnav și copilărit, difuz și extatic etc. T. Arghezi este, și în acest caz, un dialectician care gîndește în opoziții; pe de altă parte, imprevizibilitatea metamorfozelor se izbește de monotonia redundanțelor aceleiași izotopii, fixată nu în unul, ci într-o suită de texte tematic convergente.

Pandeterminist, toposul s u f l e t are un cîmp semantic dilatat, reprezentabil printr-un graf: de la matricea organizatoare, la volutele derivative, de la geneză — la dispersia individualității. Opozițiile de suprafață reverberează, în adîncime, în „puncte de fugă“: „Tot sufletu-i un clopot mișcat în vînt pe toarte“ (*Voci*, I, 253).

Dihotomia, scindarea sistematică a unității, instaurînd dialogul în locul monologului, multiplicitatea efectelor repetate și încrucișate, cu impresia de polivalent și neregulat, impun c o p a c u l / p o m u l, precum și grefele metaforice f r u n z e / c r ă c i drept metaforele simbolice fundamentale ale eului extrovertit: „Ca tine, pom cu-atît belșug de frunză, / Aștept un fir de vînt să mă pătrunză. / Frunzele tale sînt simțirea mea // Tu cîtă frunză ai și cîte crăci / Eu tot atîtea am, însă ascunse, / Atîtea crăci, atîtea frunze. / Cînd mă frămîntă îndoiala sînt / Înfiorat, din vîrfuri pînă la pămînt, / De unde alte ramuri se-mpăreche / Și caută o lume să iasă-ntr-însa, veche.“ (*Frunzele tale*, II, 421.) De unde reversul „Nucule, suflete scuturi“ (*Frunză palidă, floare galbenă*, I, 207).

Scindat, rupt de fire și de el însuși, sufletul mitic își anexează, la polul opus, metafora o d ă i i, ca simbol al introvertirii, al claustrării și, in extremis, al alienării: „Mă uit in mîine, ca într-o chilie, / Mă uit în ceruri, în împărăție, / Mă uit în gol, mă uit în vizuini“ (*Mă uit la flori*, I, 365). În alegoria din *Ora confuză* (II, 442) materialitatea sufletului e oximoronică și, de aceea, indecisă: „Dar gîndul mi-e și el nedeslușit, / De cine a intrat, de cine a ieșit / Din camerile mele, călcate pe furiș / Fără păreți și-acoperiș“.

În ora de calmă și sceptică însigurare începe dialogul cu sufletul: „Și m-am gîndit că partea pămîntească / Celeialalte poate să se spovedească".

Ideea este alegorizată; asimilat eului productiv, sufletul vagabond (Arghezi face să interfereze, în ultima strofă, mitul creștin al crucificării cu cel păgîn, al strigoiului) este invocat, ca „medic fără de prihană", să concilieze sinele în sine: „Dormi, sufletul meu? te-ai culcat? / Plouă și singur mi s-a urît". → „Și am intrat în încăperea ta. / Curată rînduială! / Cartea sta deschisă la pagina albă: / Toate paginile cărții erau albe. / Ce citeai tu într-o carte fără slove?" ← „Vindecă-mă, suflete, / Vin-acasă, suflete. / Adu leacuri, suflete." (Dormi?, I, 274)

1.3.2. Interioritatea se însoțește cu umbrele ei: **singurătatea** și **gîndul** = „meditație". „Asaltul" începe în *Ora confuză*, ca „divan al sufletului cu trupul": „Te iau duhovnic, suflete-n tăcere / Ești tu măcar sau sufăr de-o părere?"; sau: „Cuviincios m-apropii iar de tine / Fiindcă mă tem și fiindcă te-am văzut / Sălbatec și neliniștit" (*Iată, sufletule . . .*, II, 200).

Pe scara vieții spre moarte, odaia devine un spațiu al înghețării: „Singurătatea mi-e întotdeauna / Și pretutindeni bună-nsoțitoare, / Asemuindu-mi sufletul cu luna / Care îngheață viața, cum răsare", și al incomunicării: „Cui să vorbesc de un știu ce mă doare? / Cine s-asculte sufletul e-n stare" (*Pasul dulce*, II, 126). În alegoria din *De ce-aș fi trist?* (II, 123), contrapunct la textul citat, se pare că dialectica hegeliană a sufletului conciliat în sine („Ca să pot muri liniștit, pe mine / Mie redă-mă", M. Eminescu, *Odă* [*în metru antic*]) s-a împlinit: „Singurătatea-mi doarme culcată-n somn alături, / De-a lungul, între pături. / Mă-ntreabă cîteodată, trezită dintr-un vis: / «Ești tot aici cu mine și tot cu mine-nchis?» / Nu mă sfiiesc de dînsa, nici ei nu-i e rușine / Că fuge să se-ascundă de lume lîngă mine."

Gestul autoreflexiv, de coborîre melancolică în sine: „Pe cînd sufletu-mi coboară / Melancolic pe-amintiri — // Și ce liniște se-așterne! / Și cum sufletul se-aude / Scuturînd din aripi ude / Peste brumele eterne! // Dintr-a mea singurătate / Las în voie vremea vie" (41, II, 396) configurează, ca la Dürer, un spațiu simbolic. Un spațiu oximoronic însă, al morții și al depersonalizării": „E frig în suflet, sufletu-i sărac / Și nu pot ști cu ce să-l mai îmbrac. / Mi-e mintea înghețată. / Am fost cîndva și n-am fost niciodată?" (*Cantilenă*, II, 299), dar și al trăirii incandescente, potențate prin creație: „În groapa singurătății arde-a sufletului vatră" (*Monotonii*, II, 541).

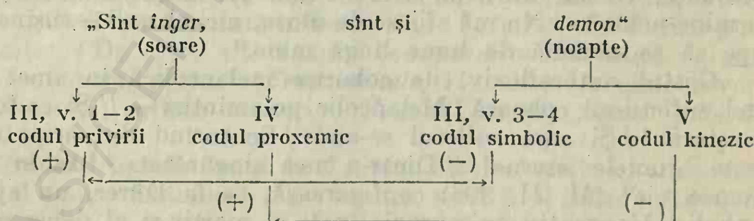
Trăind „ca o-ntrebare“ (*Natură moartă*, II, 133), T. Arghezi își află în *gîndire* „O bună-nsoțitoare“. Uneori, gîndirea *Vine de la sine* (II, 135): „Să țeasă cu argint, la vreme, / Sufletul greu de crizanteme“, alteori, mîhnit, gîndul se înstrăinează: „Întreabă, gîndule, de tine / Vîntul pribeag și pomul. Nu mi-e bine / Ce să le spui? Știu eu ce să le spui? / Că gîndul, maică, nu mai e al lui . . .“ (*Întoarcere*, I, 332).

Pentru că eul se autoprezintă în dubla calitate — de om real și de autor al operei, „odaia“ sufletului, prin care colindă stafia singurătății și gîndul, devine, în ființarea ei pozitivă, mediu al performării [71*]: „Gîndul meu mîhnit mă-ntreabă: / Încă nu te-ai dumirit / De-ntîrzii și-ai rătăcit / Din silabă în silabă?“ (*Inscripție*, II, 422). Iată și gestul performării: „Dintr-a mea singurătate / Las în voie timpul viu, / Care știe ce nu știu, / Și prin veacuri destrămate / *Fac cu pana semn și scriu*“ (*Gravură*, I, 56). În *Iată, sufletule* . . . (II, 200), eul productiv este în dialog cu sufletul-destinatar: „Sufletule, iată stihuri fără chip, / Fără sunet și fără de răspuns, / De pulbere și de nisip. / Primește-le, murmură-le“.

Mitologia „sufletului“ se precizează și se complică, în procesul continuu de organizare a fluxului inform, de transformare a haosului în structuri caleidoscopice. Activitatea de formulare descoperă, ca articulare fundamentală a structurii sufletești de adîncime — *dedublarea*.

1.3.3. Înger și demon. Sufletul oximoronic.

Structura antinomică a sufletului este prefigurată, ca și altele, în *Cuvinte potrivite*. *Portret* (I, 116) propune o ființă mitică paradoxală și un text în care coexistența contrariilor determină dese și simetrice schimbări de semn. Metaforele structurii profunde, date în nucleul din strofa a doua, versul 1, organizează determinările paralel și antisimetric:



În reprezentare ludică „Sufletul mi-e un jucător pe sfoară“, toposul generează structura ecuațională: „Dar sufletele mele-s două. / Unul întinde sfoara și o desfășoară / Necontenit, tăioasă, vie, nouă, / Și celuilalt «ridică-te și du-te»-i spune, / Și celălalt,

rînjind i se supune. / Ochii acestuia de fiară sînt / Şi-l găuresc uitîndu-se-n pămînt / Şi seacă apa şi-ard pe sus / Şoimii de vii, în zborul din apus." (*Sufletele mele-s două*, II, 423).

Propoziţiile identităţii duale revin cu insistenţă: „Sînt în mine nişte doi / Şi-ncerc chei mai vechi şi noi / Pentru taine, să descuie" (*Caut cheia pe-ntuneric*, II, 346); „Osînda fiindu-ţi dată de-a creşte îndoit" (*Triumful*, I, 82); „Să rabd şi eu în mine, povară, două vieţi?" (*Nehotărîre*, I, 42); „Mi-e frică, Doamne, şovăi în contraste, / Între fericire şi năpaste" (*Mîhniri de tînăr cărturar*, I, 378); „Aşteaptă dîrz, la rîndu-i biruit" (*Prinţul*, I, 52).

A. Balanţa. Eul şovăielnic.

Hotar, *zăplaz* sînt simboluri care metaforizează o arheologie interioară în echilibru precar: „Să-ţi faci cugetul hotar / Între înger şi măgar " (*Dor dur*, I, 47). În *Rugă de vecernie* (I, 95) omul, ca simbol al omenirii deşteptate-n el, se simte „Zăplaz // între atîtea inimii ce bat cu toate-n mine, / Ca nişte turle pline de clopote . . .".

Fenomenologia oscilării, a eului şovăielnic, „balansează" în *Cartea Lumii*:

— codul *proxemic*: „Voiam să pleci, voiam şi să rămîi. / Ai ascultat de gîndul cel dintîi. / Nu te oprise gîndul fără glas. / De ce-ai plecat? De ce-ai mai fi rămas?" (*De-abia plecaseşi*, II, 150);

— codul *spaţial*: „Mai sus, mai sus! Spre ce? Spre unde? / În loc de-a merge poate-n sus, / Spre ideal, / Te-mping spre beznele profunde, / Greoaie, ca un şal / De bronz, subt care doarme dus / Alt Nepătruns, alt Presupus" (*Pe ploaie*, II, 409); „În strălucirea nopţii, mari stelele şi oarbe, / Chemîndu-mă-n Tărie, prăpastia mă soarbe" (*Psalm*, II, 142).

B. Lacrima, Sufletul bolnav.

Consecinţă a dedublării, „îmbolnăvirea" este glosată cu voluptatea eminesciană a durerii; analizată, la modul baroc, în „cauze" şi „efecte" multiplicate redundant.

O expunere a stării, mai întîi, în ritmul *Psaltirii pre versuri tocmite*: „Insul mi s-a risipit. / L-am pierdut jurîmprejur, / Ca o ceaţă dintr-un ciur. / Şi-am rămas pribeag în boare, / Ca un mîros fără floare, / Al căreia lemn uscat / Rădăcina şi-a uitat. / Ca un foc fără cărbune. / Ca un fum fără tăciune." (*Cîntec de boală*, I, 223). O durere vagă, dar omniprezentă, lîncezeşte pe suflet, otrăvind şi instrumentul său de expresie: „Nu-mi dau seamă ce-ntristare /

Negrăită, iar mă doare. / Întristările ți-s multe. / Cine să ți le asculte? / Cine ți le înțelege / Întristările pribege? / Că nici eu nu le-nțeleg, / Să le-nșir, să le dezleg." (*Monotonie pe vioară*, II, 266) Constatarea efectului este paralelă cu aprofundarea stării, a cauzelor ei: „De cînd nu mi-ai mai cîntat / Sînt, vioară, întristat. / N-ai putea ști ce mă doare / De tot cad într-o-ntristare? / Întristat de ce să fiu? / Că-i devreme, că-i tîrziu? / Și n-am cine să mă-nvețe, / De mi-e dor sau mi-e tristețe, / Ca să știu, la întrebat, / Că ceva s-ar fi-ntîmplat. / Dor de ce-ar putea să-mi fie? / De-altă nevinovăție?" Etiologia stării este sugerată prin dubla presupoziție chiasmatică:

„Oare trebuie să-mi pară ↖ ↗ Ori, vioară, simți mai bine,
C-a murit ceva-n vioară? ↙ ↘ N-a murit ceva din mine?" (*Ibidem*, 266)

În intertext, sistemul cauzalității, fastuos și contradictoriu, se prezintă ca:

— t i m p „*moarte*": „Să nu răspunzi că ești bolnav *de vreme*. / Cîntă" (*Ora rece*, I, 166); „Sufletul îmi umblă beat / Pe sub *veac* și peste *leat*" (*Cîntec de boală*, I, 223); prin metonimie: „În sufletul, bolnav de *oseminte* / De zei străini, frumoși în templul lor" (*Întoarcere în țărînă*, I, 25);

— s p a ț i u „*blocaj*": „Pribeag în șes, în munte și pe ape, / Nu știu să fug din *marele ocol*. / Pe cît nainte locul mi-e mai gol, / Peatît hotarul lui mi-i mai aproape. // Piscul sfîrșește-n punctul unde-ncepe. / Marea mă-nchide, lutul m-a oprit. // Sînt prins din patru laturi deodată, / Și-oricît m-aș măguli biruitor, / Cunosc ce răni și-anume unde dor / Și suferința mea necăutată." (*Psalm*, I, 58) *Stepa* — orizontalitate pură și, prin aceasta, punctuală — este un simbol recurent, a cărui ocurență în două titluri nu este întîmplătoare: „În seara sură, care-ncepe, / Stau față-n față două stepe, / Una, de ceruri, alta, de pămînt. / Potecile și drumurile nu mai sînt. // Coalele lumii sînt făcute sul, // Satele s-au închis în arături. / Numai păduri, numai păduri, numai păduri. / Și toate cu capace, ferecate, / Cu porți de neguri și lăcate" (*Stepele*, II, 211); *Două stepe* (II, 307): „Se-apropie-mpreună și sugrumă / Calul de lut și cîinele de humă / Și omul lor . . .". Cauza? Răspunsul, dat în distihul final din *Stepele*, este „Că Dumnezeu se tot ferește, iată, / Să nu dăm de vreo taină nencuiată";

— A b s o l u t u l „*cunoaștere*": „Din ce văd, cu jurămînt, / Boala-i de la Duhul sfînt" (*Cîntec de boală*, I, 223); „De-o viață, nepăsarea ți-o rabd robind aici, / Înghemuit în suflet și-n spini, ca un arici" (*Psalmistul*, II, 169). Hiperbola durerii e alimentată de sentimentul absenței „Iată-l că intră-n ape Cel-ce-se-ascunde /

Scrutărilor și gîndurilor mele. // Durerea mea e mult nemăsurată / Și toți bolnavii-n pîlcuri, din Scripturi, / N-ar suferi cît rîpa de vultùri / Trezită-n mine deodată“ (*Lasă-mă, noapte . . .*, II, 524);

— e r o s u l. În excepționala *Așteptare* (II, 150), sufletul, acompaniat de grădină, oficiază, elegiac, pentru „floarea secerată“: „De cînd nu mai trece streina / Rămîne pustie grădina. / Lăstunii se-ntorc să mă vadă, / Copac desfrunzit în livadă, / Rotindu-se stol — / Și cîntă și vìntul a gol. / Dar vîntul, zăbav, / Răspunde: -i bolnàv. / Șoptește prin spini o-ntrebare: / Ce are? Ce-l doare? / Că nici el nu știe, / Nătîng între foi de hîrtie. / Dar crinii-mbrăcați în panglìci, / Pe cîrji de irozi și vlădici, / Se roagă-n sobor pentru mine, / În ìsonul maicilor schivnice-albine.“

— f r u m u s e ț e a: „Mă-ntrebi de ce plîng? / Am ascultat *un poem* / . . . De ce am plîns? / Toate au atins răspîntiile vremii cu tălmăcirea frumoasă în cuvinte, / vioară și suspin, a durerii de a simți, / de a nu știi și de a te întrista. / Am plîns *de frumusețe.*“ (*Mă-ntrebi de ce plîng?*, II, 526). Ceea ce aici este discursiv și limpede, ca în orice paralelism sintactic, în *Cuvinte potrivite* este sugerat, prin metaforizări născînd una din alta (*Pia*, I, 38): „Ce poți avea, sufletul meu, / Cînd soarele ne pune-n ramuri iară / Ori un inel de foc, ori o brățară, / Cu mîna caldă a lui Dumnezeu? // Ești întristat de-acest adînc tablou, / Unde la fiecare clipă am simțit / Că ne atinge pensula din nou, / A umbrei mari ce-n el ne-a zugrăvit?“; „Maică tristă, maică suavă, / Ești bolnavă / De *seninătate* și *slavă*“ (*Maica Scìntila*, I, 170) — un personaj fericit în penitența-i voluntară, ca un arhat surîzînd sceptic;

— h a r *„creație“*: „Încerc sufletul să-l mint / Că boala nu mi-e de-argint, / Beteșugul, în zadar, / Că nu-mi vine de la *har*“ (*Cîntec de boală*, I, 223); „N-au mai ajuns să-ți curme, fătul meu, / Frica de tine și-ndoiala. // Te temi și-acum de ce te-ai mai temut, / *De pagina curată* și de *rîndul*, / Și de *cuvîntul de la început.* / Te sperie și *litera și gîndul.*“ (*Frunze pierdute*, II, 134)

Expuse cauzele, T. Arghezi insistă asupra simptomaticii, cu o „voluptate a durerii“ mereu reînnoite, demnă de patosul unui mare romantic. Jocul semnificanților psiho-somatici care transmit, în *Duhovnicească* (I, 102), starea de delirium tremens: „Mi-e limba aspră ca de cenușă. / Nu mă mai pot duce. / Mi-e sete“, reparare în extraordinarele, terifiantele materializări ale infernului pămîntesc din *Spuză fierbinte* (I, 355): „Mi-e ca o coajă de pîine arsă gura, / Și balele-s ca saramura. / Limba mi-e ca piatra de ascuțit coasa. / S-au lăsat pe mine păreții, bîrnele, și toată casa / Se strînge cosciug. // Mă frînge un zăvor, mă rupe un belciug. / Am în gîtlej lacăte sparte. / Un lanț m-a-ncolăcit cu zale moarte.“

Singuritățile sonore nasc monștri suprarealiști, ca la Salvador Dali (*Diavolul de jar*, I, 356; *S-a culcat o fiară*, I, 357): „S-a culcat peste mine o fiară / Fără picioare, cu coarnele arse. // Fiara și-a potrivit / Ochiul aprins și zgîit / În ochiul meu, de care-și freacă pleoapa. / Mă-neacă norul, ca nisipul și groapa. // Nu pot să strig, de lanțuri și cătușe."

Intrată în suflet și în lume, boala devine un topos omniprezent: „De cînd mă știu și m-am simțit mă-mbie / O viață petrecută-n agonie" (*Oră confuză*, II, 442); „Sînt leacuri vechi pentru dureri mai noi / Și cîntă moartea-n trîmbițele mele" (*Psalm*, I, 58). Autoflagelatoare sînt și izotopiile derivate: l a c r i m a, p l î n s u l „Și lacrima-i amară. / O lacrimă de rouă și-o lacrimă de ceară" → „De cîte ori, trăite, ai murit? / Mîhnirile ascunse le-ncepi și n-au sfîrșit" (*Marile tăceri*, II, 302); „Ce plîngi, copilul meu? Ce-ți are / Sufletul? Te doare? / Senină ca un bob de rouă, / Ar fi ca o podoabă nouă, / Dar e o lacrimă de turburare/ Și mai cu seamă locul ei mă doare. // Eu, lacrima, de tine-o am ascuns, / Căci lacrimile nici nu-ntreabă, nici nu au răspuns. // . . . Cînd a-nceput și lacrima de viță, / Ai plîns și tu, suava mea domniță" (*Ce plîngi?*, I, 358); „Și plîng, și nu știu cînd și tu ai plîns" (*Sarcină sacră*, I, 429); „Să te cînt că-mi ești frumoasă / Lacrima nu mă mai lasă, / Și din călimara ei / O tot scot și pe condei // Ziua ta de sărbătoare / Mă-ntristează și mă doare. / Scripca, de-obicei ușoară, / Îmi ajunge o povară. / Mi se frînge, că-i bolnavă" (*Lui Gheorghiță, mamă*, II, 300); „Păstrează lacrimile în urcioare / Și-ascunde-o, copila mea, departe, / Comoara cu mărgăritare. / Plînsele lacrimi sînt mărgăritare moarte. // Întîrzie suspinul și, la plată, / Să nu plătești cu lacrimi niciodată, / Că o să ai nevoie, poate, / Cîndva, de lacrimile toate" (*Păstrează*, I, 359) etc. Cum se observă, referințele personale sînt ex-centrate, sfera acestui topos fiind una dintre cele mai largi, nu lipsită însă de o ușoară afectare.

Expresia semnificanților psiho-somatici selectează, din codul lingvistic, următoarele construcții morfo-sintactice utilizate redundant, ca repetiții anaforice:

a) Construcții s u b i e c t i v e, cu p r o n u m e n e a c c e n t u a t î n d a t i v: „*Mi-e frică*, / Mamă bună, mamă mică" (*Duhovnicească*, I, 101); „*Mi-e frică* de ceva. Pe-aci, pe undeva, / Se tot petrece, tot cîte ceva, / Taine ursuze . . ." (*Ora confuză*, II, 443); „Nu știu de ce *mi-e*, mamă, *frică* / *Mi-e frică* de umbră și de soare, / *Mi-e* noaptea prea lungă și ziua prea mare. / . . . Și *mi-e frică* și să nu cad / În cine știe ce lume de Iad" (*Nu*

știu, II, 485). *Mi-e sete* (II, 152) este o structură contrastivă (afirmație prin negație), alcătuită, în întregime, din construcții pronominale cu dativul: „Tînjesc pe-ndelete. / *Mi-e foame*, *mi-e sete*, / Dar n-aș putea, poate, să-i spui / Orișicui / Ce hrană / Mă poate nutri și ce mană. / Am pîine, merinde și vin. / Pătulul mi-e plin. // ... *Mi-e silă* de toate, / De rău și de bine, / *Mi-e foame* și *sete* de tine." Structură simetrică, antisimetrică în același timp (modelul „nu X, ci Y"), în unul dintre cele mai frumoase poeme argheziene de dragoste fixată sub zodia interdicției.

b) Construcții subiective cu pronume neaccentuat în acuzativ: „*Mă doare* gîndul, doare subsuoara. / Se zvîrcolește parcă-n mine Crist. / Și *mă înțeapă* parcă raza lui, / Și rana lui de lance *m-a durut*. / *Mă doare* fiecare cui. / *Mă doare* locul unde-a fost bătut. / *Mă dor* mormîntul, spinii, crucea — și mi-e sete / Și mie, ca și lui, de apă. (*Sarcină sacră*, I, 429).

În cîteva texte cu efect de final, semantismul sufletului bolnav este neutralizat, ipotetic ori deziderativ, printr-un gest de opoziție: „Ia-mă-n brațe și ascunde-mă bine" (*Duhovnicească*, I, 102); „Nu bea mocirla murdară!" (*Spuză fierbinte*, I, 355); „Intră! Dumeata ești, Fecioară Marie?" (*S-a culcat o fiară*, I, 357).

1.3.4. „Vraciul". Sufletul titanic.

Se poate reconstitui, din *Psalmii* „prometeici" și din alte cîteva texte din *Cuvinte potrivite*, nucleul unei dezvoltări iconoclaste, de sorginte romantică: „Sînt vinovat că am rîvnit / Mereu numai la bun oprit. / ... Ispitele ușoare și blajine / N-au fost și nu sînt pentru mine. / În blidul meu, ca și în cugetare, / Deprins-am gustul otrăvit și tare. / ... Păcatul meu adevărat / E mult mai greu și neiertat. / Cercasem eu, cu arcul meu, / Să te răstorn pe tine, Dumnezeu! / Tîlhar de ceruri, îmi făcui solia / Să-ți jefuiesc cu vulturii Tăria." (*Psalm*, I, 17).

Metaforă a celui ce oficiază „alchimia verbului", *Vraciul* (I, 92) este un portret dual, constituit în jocul a două izotopii (asimetrice și antisimetrice) reciproc revelatoare: *exterioritate* (I—IX) ↔ *interioritate* (X—XI); „*a avea*" vs. „*a fi*". Prima este un bogat lanț derivativ, avînd drept nod verbele *a avea* și *a putea*, „ridicate" în structura de suprafață; a doua, obținută prin transformarea de negativizare a celei dintîi, recuperează, după atîtea ocolișuri, „în sinele" generat de copulativul *a fi* + determinant (absente din structura de suprafață).

Vraciul vs.

exterioritate

modalizare „afirmativ"

am — model hiperonimic și calificativ

„astral" I: zări, firmamente, lună, planeți, aștri

„obiectual" II: tablouri, cărți, portrete, pendule, spade, icoane

„gnoseologic" III—IV: chei, cîntare, cumpeni, măsuri, site, unelte

„social-putere" V—VI: corăbii, orașe, cîmpii, pămînt, hlamide

pot — model hiperonimic și funcțional

„semiologic" VII: un semn → cerul → se-apleacă → uraganul → s-a trezit → unge → papi, uzurpători, regi

„temporal + uman" VIII: alenuri vs lumea șubredă

„semiologic-geneză" IX: frămînta → un nou Adam

interioritate

modalizare „negativ"

nu — model hiponimic și funcțional: vînd; știu → Dumnezeu cel viu / S-a ieftinit...

(sînt) — model calificativ, metaforic: mormînt; închis

—Tezaurele mele

„Ocoliri temătoare în jurul cîtorva cupole" (I. Barbu) — descompunere, la modul cubist, a subiectului, în toate fețele lui posibile, recompunere interioară, în intimitatea „restrînselor perfecțiuni poliedrale".

Modelul textului: *nu X, ci Y* — nu exterioritate, modalizată „pozitiv", ci interioritate, formal negativă, semantic, însă, afirmată. Retorica structurii de suprafață este și ea emblematică pentru barocul arghezian:

— *retardarea informației*, printr-un adevărat hățiș retoric constînd în: amplificări, repetiții (ternare), enumerări; derivări „în evantai", hiperonimice, din verbele *am*, *pot*, precum și din negativul *nu* și hiponimice — din substantivele: *aștri*, *pămînt*, *tezaurele*

— *paralelisme și interferențe* tematice. În cadrul modelului binar, dublu reflectat, *chiasmul* devine o figură a sintaxei textului; modelul calificativ și, respectiv, funcțional, în izotopiile derivate din semnele tematice ale „exteriorității", se transformă în model funcțional și metaforico-simbolic (calificativ), în cele două derivări ale izotopiei „interioritate". De asemenea, modelul hiperonimic ce susține primul registru devine în final, printr-o închidere de evantai, model sumativ, hiponimic; această structură repetitivă este anticipată de construcțiile hiponimice din prima strofă (zări, firmamente, lună, planeți ← aștri defuncți) și din a cincea („*Corăbii* ancorate-n cîte-o mare, / *Orașe* grămădite-n crepuscùl. / *Cîmpii* închise și *pămînt* destul").

În interiorul primei izotopii tematice se produc interferențele: imixtiunea lui *pot* în strofa a VI-a, unitate apartenentă la verbul generator *am*, dar gravitînd în jurul semelor „putere": „Hlamide albe, mitre și coroane . . . / *Pot unge papi, uzurpatori și regi.* / Neamuri pierdute și vecii întregi / Stau condensate-n rînduri de flacoane." Continuarea (prin care este anticipată transformarea radicală survenită în final) se află în strofa a VIII-a, aparține structurii enumerative de sub *am* și poartă semnele modale „pozitiv" și „negativ": „În farmacia mea atotlecuitoare / Aleanuri *am* la chinurile-abia simțite. / Misterioase și nemaitămăduite", → „Pe cînd prin jur se naște *lumea șubredă și moare*". Strofa anterioară, VII, este construită pe același model contrastiv, ca o reproducere „în mic" a structurii globale și ca o anticipare a ei: „Un semn, și tîmpla cerului se-apleacă. / Un semn, și uraganul s-a trezit. / Un semn, și neamuri noi s-au zămislit!. / ↔ Dar semnul mîna mea nu vrea să-l facă!"

— *inegalitatea extensiei* macrostructurilor antisimetrice, asimetria unităților I—IX vs. X—XI; de reținut, de asemenea, efectul de final, obținut prin transformare de semn; convergența și divergența structurală, deschiderea simbolică spre „adîncime".

Semele tematice „titanism" sînt identificabile și în *Haruri* (II, 140): „Eu, ceața o s-o surp cu tîrnăcopul, / Și apa o s-o scot

cu năpîrstocul, / ... Şi, de voi da-o, negură, deoparte, / Se va vedea şi dincolo de moarte. / Şi-o să mă duc să caut pe Domnul preamărit / Şi o să-i spui: « Eu, Doamne,-am isprăvit. / Vrei să-mi mai dai o-ncredinţare? / De-orice destoinicii mă simt în stare. / De-aci nainte somnul meu înţarcu-l / Şi-aş dobori şi stelele cu arcul »": „Prometeism" — în *Marele Cioclu* (II, 163): „După cît pot să-nţeleg, / Nu sînt om ca lumea,-ntreg. / Cînd pămîntul doarme dus, / Ochii-mi umblă tot pe sus, / După stele logostele, / Să mai fur una din ele."

Ca întrupare, eul titanic se descoperă, supradimensionat, un receptacol al trupului cosmic; „tonalitatea" consună atît cu expresionismul lui L. Blaga, cît şi cu romantismul vizionar al lui Al. Philippide: „Deşteaptă-te în sufletul meu, soare, / Ca-ntre făcliile pădurii. // Rouă, stropeşte colţul ierbii mele, // Ploaie, din bobul de pămînt / Pămîntul meu în două mi l-am frînt. // Brad, îţi întinde rădăcina / Ca să mă caute şi prindă. ← Daţi-i năvală uriaşă / Robului vostru, cel de voie bună!" Teama de risipire, apărută pentru o clipă — artificiu stilistic de afirmare a valorii contrare, este ferm infirmată, în numele uriaşei metamorfoze: „Sînt, poate, desfăcut, sînt, poate, ostenit / Călcînd pe àripi şi pe punţi de iască? $\overset{(-)\ (+)}{\longleftrightarrow}$ Nu! Insul meu se cere însutit. / Daţi-i răgazul să renască." (*Răscruce*, II, 121)

Recunoaşterea limitelor, a ceea ce „nu va fi să fie", induce tristeţe, dar nu şi resemnare (*Ţi-e sufletul . . .*, II, 127). Paralelismele sintactice anaforice, uzînd de procedeul comparaţiei, se acumulează climactic spre un efect de final constînd într-o „schimbare de semn". Deosebit de textul anterior, modelul anti- şi asimetric se realizează ca transgresie de la „pozitiv" la „negativ": „Dar sufletul ţi-e încă şi mai presus de toate, / Cîte n-ajunge gîndul şi cerul nu le ştie $\overset{(-)\ (+)}{\longleftrightarrow}$ Şi sufletul boleşte-n tristeţea că nu poate / Ce nu poate să fie şi nu va fi să fie."

Într-un elan de dezmărginire, T. Arghezi reclamă, pentru „straşnicul suflet" ce-l poartă, disponibilităţi expresioniste, libertate extremă, însoţită de conştiinţa existenţialistă a tragicei pendulări între limite: „Ce demon am, ce sorţi, ce ţară? / Şi pentru ce pămîntu-ntreg / Mai strîmt / Decît boltita mea cămară? / Azi am un sceptru, mîine-l neg: — / S-a frînt?" Şi autocenzura, în manifestarea ei psiho-somatică: „Mi-e frig din creştet la călcîie. / E umed fiecare gînd / Şi orb! / Ah! sufletu-i bolnàv de rîie / Şi pîn'la sînge se mîngîie / Cu ghiarele-i de corb." (*Pe ploaie*, II, 409)

După rătăcirea în zonele friabile ale personalităţii, eul îşi regăseşte suportul în complementara, inevitabila, emoţionanta

Intoarcere în brazdă (II, 271). „Fiul rătăcitor“, neîmpăcatul călător „întinerit, dar trist de-atît noroc“, se identifică, spășit și sfios, cu vatra stabilă a Patriei: „Fusei un pom hoinar în lumea toată, / Cu poamele mai rumene cîte o dată, // . . . Copacul mă durea din rădăcină, / Căci scînteiat de stelele streine, / Pămîntule de-acasă, ea rămăsese-n tine.“ După invocare: „Pămînt al țării mele și al meu, / . . . Primește-mă, prea-bunule, în brațe, la hotar“ — osmoza: „Ascultă: rîurile-i trec prin mine. / Le auzi tu destul de bine? / Ascultă: grăiește cucuruzul. / Pricepi creșterea lui cu auzul?“ (*Haide*, I, 179), apoi luarea în posesie „Toate ale mele sînt și de mine țin, / Tot ce nu-i al meu și e strein.“ (*Ibidem*, 179). De aici „ieșirea din sine“ care va face obiectul unei structuri hiperonimice, cu efecte de evocare a mediului, numită *Cîntec din fluier* (I, 177).

Textul menționat se compune din enunțuri ecuaționale gravitînd în jurul construcției cu dativ posesiv, „inima *mi-e*“, structurată simetric, după un plan de reflexie median care se abate de la monotonia anaforei, prin următoarele modificări: — înlocuirea modelului calificativ „inima *mi-e*“ printr-unul funcțional: „inima *bate*“; — coexistența relațiilor semantice hipotactice: „În *toate* inima *bate* și *trăsare*“ (acest prim vers care deschide a doua unitate grafică poate fi citit ca o „recapitulare“ a celei dintîi) cu cele hiperotactice, versul citat generînd o suită de complemente indirecte; „bate și trăsare, / *În pruncul* tăvălit de lingoare, / *În* slăbănoagele lui *mădulare*, / *În* stolul de *muște* / Tăbărîte să-l muște“; — context negativ, cu presupoziția verbelor din nodul generativ: „N-am iaz curat / De adăpat. / Vitele mele-n pășuni / Rumegă tăciuni și rugăciuni. / Caut izvorul cu undele noi / Și sorb din borș de noroi/ Mocirlă și zmîrc“.

Intrasistemic, această ultimă secvență pare a fi o variantă a celei din *De la Jii, în drum* (I, 390); intratextual, modelul *context de definiție* $\cap$ *context ontologic negativ* se repetă și în următoarea unitate grafică, a III-a, în care se revine la opțiunea morfologică din prima, așa încît poate fi considerată o prelungire a aceleia, menită să limpezească din nou apele tulburate, aparent, de secvența mediană:

„Mi-e inima și-n cocostîrc / Și în săgeata-i vînătă din cer, / În fierăstrăul de fier / Al mărăcinilor de pe mormintele pustiei, / În șoarecii de cîmp ai stihiei, / În viespe și în tăun“ $\cap$ (—) „Cîntecul nu e bun, / Cuvîntul e oftat, / Brațul tărăgănat, / Moleșită aripa“. La rîndul ei, „figurația“ din această unitate se află la antipodul simbolurilor „pozitive“ din prima secvență. Simbolurile se

deschid spre imanență: „Inima mi-e drumul cu ploile, / Mi-e drumul cu praful și oile, / Drumul sterp dintre copaci, / Mi-e via strîmbă pe haraci, / Mi-e satul cu cîinii, mi-e bătătura, / Cenușa din brazde și arătura. / Mi-e cireada care paște pămînt, / Mi-e cîrdul de ciori din vînt", dar și spre metafizic: „Mi-e bivolul sculat din noroi / Cu capul greoi / Și care se uită în golul mare". Cum s-a arătat, acest context este recapitulat prin acel „toate" din primul vers al celei de-a doua unități.

Schema semantică: *nucleu verbal* ∩ *derivare hiperotactică* → *nucleul nominal* ∩ *derivare hipotactică*, sumativă se repetă, întocmai, în macrostructura aflată sub planul de reflexie.

Textul se încheie, prin reluarea verbului „bate", cu versul spațiat (efect de final) care transformă subiectul în obiect, activul în pasiv și ridică în prim-plan, printr-o structură enumerativă descendentă, trei factori supraordonați: „*Mă* bate *vremea*, *mă* bate *ziua*, *mă* bate *clipa*". Vom avea prilejul, în analiza structurilor -model de tip C_1, să supunem atenției un alt text cu simetrie „în oglindă" a macrostructurilor (*Priveghere*, I, 191).

Din planul ontologic Arghezi trece, prin cel gnoseologic, la experiența *lingvistică* și la cea *poetică*. Eul se definește acum ca deținător al *Logosului*. În chemarea Miresei, forma lingvistică depozitează virtuțile magice ale unei reversibilități: „Într-o limbă barbară / Ți-aș spune povești dintr-o țară, / Vorbele, ca o țărînă, / Din șesurile ei ți le-aș presăra pe mînă. / Și-n lacrimi se vor trezi / Apele țării dinspre miazăzi." (*Haide*, I, 179). Logosul ia forma comunicării prin gest și semnifică, contrapunctic, o opțiune existențială: trăirea în și prin „ceilalți", — corecție adusă eticii „suprafețelor" egocentrice. Textul se numește *Mai mult pămînt* (I, 270) și configurează, ca și *Vraciul*, o ființă oximoronică, evoluînd între climaxul extrovertirii (I) și cel al introvertirii (II—III), între individualism și solidarizare. Critica personalității baroce, configurație lipsită de unitate, insațiabilă, lucidă în același timp, juxtapune contexte de semn opus, ambele convertibile în contrariul lor:

Duc pămînt pe tălpi Cît cuprinde pămîntul. Mi-am făcut opinci din șesuri, Corăbii din talaze Și aripi din vînturi. Mai multe ape clocotesc în mine Decît în matca mării, Mai multe stele au sclipit,	(+) vs. (−) ←———→	Drumețul înghețat pe creste A fost adus pe targă. Încălzește-i mîinile, maică, La icoane, Luminează-l cu candela. E bine în chilia ta, E bine în sufletul tău,

Văzduh mai mult a fugit,
Umbră mai multă a trecut
Prin pasurile sufletului
Decît prin piscuri.

↑ ______________

Dă-i puţintică miere şi-o prescură,
Ţine-l o sută de ani ascuns,
S-asculte, noaptea,
Lîngă mîinile tale-mbătrînite,
Toaca blîndă de utrenii.

În diacronie, se pare că modelele de mai sus datează încă din tinereţe, de vreme ce se află în *Rugă de seară* (II, 397). În forţa tenebroasă a Verbului/, exacerbat în acte perlocuţionare cu efecte eschatologice şi cosmogonice, se tînguie, „cu dor de moarte", o altă *Rugăciunea unui dac*:

O! dă-mi puterea să scufund](−)
O lume vagă, lîncezîndă,]

Şi să ţîşnească-apoi din fund]
O alta, limpede şi blîndă,]+

[Cu tine dorul am
[Să fiu răsplămădit şi şters,

[În slava mea de miligram
[De praf, suflat în univers;

1.3.5. „Mă uit". Eul risipit.

Cine e pretutindeni nu e nicăieri — aşa sună „morala" izotopiei precedente. Risipirea produce *Decepţie* (II, 295): „Unde să şed şi unde să rămîi / Ca să-mi desfac vioara şi să cînt? / De-ajung tîrziu sau de-am ajuns întîi / Nu mă găsesc la timpul meu că sînt." Iată şi „critica" exacerbării de sine, dovadă că în poetica lui T. Arghezi oameni şi lucruri se aşază, melancolic, sub zodia „gemenilor", a feţelor duble: „Cu ce fel de drept / Mi-aş umfla bîrnele din piept / Şi mi-aş întinde pe zarea / Toată, spinarea?" (*Mă uit*, I, 167). Cu gratitudine, eul-colaj are revelaţia participării la entitatea cosmică supraindividuală: „Cîte puţin sînt dator / Fără să-mi fi dat nimic, tuturor — / Şi lemnului uscat, şi bălţii stătute, / Şi florilor, şi pietrelor, şi vitelor bătute, / Şi oamenilor din răstignire. / Cu ce să plătesc nefire şi fire?"

În yoga tantrică, tensiunea dintre Unu şi Multiplu se rezolva în intimitatea concretă a fiinţei, cu ajutorul experienţei simbolice; desăvîrşirea nu se dobîndeşte însă prin ruperea de experienţa empirică, ci prin asumarea şi dominarea ei „drumul spre Unu presupune paradoxul angajării în Multiplu şi cucerirea acestuia printr-o experienţă concretă şi lucidă/" (Al — George, S., 1976, 184).

Trăirea „cosmică — „dispariţia limitelor şi a individuaţiei". Diferenţierile, succesiunile, certitudinile dispar. „Risipirea" parcurge două faze:

i) — *dubiul asupra identităţii*: „Gîndul meu al cui gînd este? / În ce gînd, în ce poveste, / Îmi aduc aminte, poate, / Că făcui

parte din toate?" (*Incertitudine*, I, 114)); „Tu ești? m-a întrebat; te cunosc. / Nu am știut răspunde. / Eu eram? eu nu eram?" (*Tot o sarică*, I, 271); „Sînt ca un om care ascunde și minte / . . . Am mințit / Că m-am născut, că am trăit? / Și eu m-am născut? Și eu am trăit? / Nu-i dovedit" (*Nu știu*, II, 485). În *Ora confuză* (II, 442) cascada de metafore, modalizarea „probabil", repetițiile, paralelismul stărilor-limită etc. concură la în-ființarea unei existențe incerte, tranzitorii, desemiotizate: „Parc-aș trăi și parc-aș fi murit, / Parcă aș fi și parcă aș fi fost, / Parcă-s pribeag și fără adăpost, / Un pai, o pleavă, un scaiete, / O ușe fără de părete / Sau o fereastră-n gol. / Nu pot nici să mă culc, nici să mă scol";

ii) — *depersonalizare*, prin participare certă la o realitate transindividuală. „Nu mai am suflet, nici inimă, nici glas. / Îs buruiană. Sînt un mărăcine" (*Psalm*, II, 422); „Parcă trăiești în somn și-n amintire / Și nu știi cine-a scris cu mîna ta" (*Frunze pierdute*, II, 134).

Deschis mediului transparent al privirii, abandonat contemplației, eul se caută, în Lumea-Carte „*Mă uit* în cer, *mă uit* în pămînt. / M-am întrebat cine sînt" (*Mă uit*, I, 167), cu o pasiune franciscană. Oglinda ontologicului fixează esența identității dincolo de apele ei: trăirea lui Unu în Multiplu devine singura certitudine: „Sîngele meu nu-i al meu. / Mi-e teamă să zic «mie» și să zic «eu». // Ce martor aș întreba / Ca să-mi răspundă întrucîtva / Măcar dacă sînt?" (*Ibidem*, 167) În perpetuitatea actului prospectării, textul se încheie, circular, cu același gest simbolic al privirii-cunoaștere, prin care subiectul captează ideea identității de substanță a universului: „*Mă tot uit* în cer, mă tot uit în pămînt, / În baltă și stuh / Și adînc în văzduh".

1.3.6. „Clopotul"/„treapta". Sufletul arheologic.

În această nouă prospectare, motivul *spațial* al *risipirii* este remaniat spre polul opus, în sensul *temporal*, al *condensării*: „În sufletul tău sufletele lor. / Ale tuturor, / Se aștern ca rufăria moale / În sertarele goale / Teanc. Năframe, tulpane, barișe / Cu croiala piezișe" (*Bărăganul*, I, 189)

Calea prin care ne putem apropia de întreg, de absolut, de „în sine" este, în psihanaliza lui Jung, retrăirea viziunilor îndepărtate. Experiența istorică descoperă identitatea omului cu omenirea — pentru Pascal, istoria ar fi dezvoltarea unui singur om. Straturile omului „istoric" sînt, așadar, sedimente ale ontogenezei: „Trecutul nu moare, se-njgheabă / Din ziua trăită cu grabă, / Ieșind din tablou ca o pată / A unei culori de-altădată".

— a) Personanța trecutului în eul-sinteză dezvoltă o poetică a *ecoului* sinestezic: „Cînd nu mai are timpul nici trup, nici os, / Vîntule, îmi cunosc neamurile și strămoșii după miròs“ (*Bărăganul*); „Trecutul revenind pe-alocuri, / Trimite-n inimă parfume / Părînd zvîrlite peste focuri / Dintr-alte vieți, dintr-altă lume; / Miresme scumpe, fără nume, / Sînt sufletele-atîtor locuri!“ (21, I II, 393)

Modelul plastic al „ecoului“ este *punctul de fugă*, metaforizat în simbolicul c l o p o t: „Tot sufletu-i un clopot mișcat în vînt pe toarte. // Îl știi șoptind în zarea durerilor trecute / Și, drept ecou, răspunde o șoaptă de regret, / Și suferința veche pe cea de-acum se-ascute / Și simți cum vine zilnic ecoul mai încet.“ Ideea disperării și a supraviețuirii speciei în eul exponențial: „Sunați în amintire, voi, suflete, pe rînd, / Cîte-ați trecut prin mine și cîte-ați mai rămas, / Cîte v-ați stins de-a pururi și cărora un gînd / Sau licăr de lumină vă ține loc de glas“, conotată „continuitate“ este subminată, prin finalul interogativ, de un gînd, dacă nu sceptic, totuși dubitativ: „Cînd sufletele toate de tot vor fi tăcut / Va mai rămîne, poate, un clopot viu la poartă. / Cine-o veni atuncea din vechiul tău trecut / Să sune-n întuneric și-n timp cu mîna moartă?“ (*Voci*, I, 253)

În *Ploaie* (I, 169), punctul de fugă este metaforizat ca: „Noaptea s-a-ntunecat cu alte nopți în fund, / Și din *noapte*-n noapte, nopțile urzite / Cern ploaia ca nisipul mărunt / Niște site“; „Trei sfinți fură-n timp zugrăviți / Și unul vopsit peste altul. / Uitîndu-te-n suflet, *biserică-nchisă*, / Te vezi însutit / Cu toți cîți în tine s-au fost zugrăvit / Și nu s-au cojit“ (*Inscripție în dosul unui portret*, I, 418); „De cobilița dusă în spinare / Mi-atîrnă zilele în cîte o căldare // Duc *sînge*-n ele *vechi*, ca un năuc. / Al cui e sîngele și cui îl duc?“ (*De multe ori*, I, 435); „Te-am moștenit în *sînge* și-n *ureche* // E-o moștenire care vine / De mii de ani pînă la mine“ (*Latium*, II, 344); „Oh! și-n mine chiar iubiții / *Mucezesc*“ (31, II, 391) etc.

Permeabilitatea codului temporal instituie dialectica „În *pîinea* de astăzi e grîul de ieri. / În *ziua* de-acuma e ziua de-atunci“ (*Inscripție în dosul unui portret*, I, 418). Trăirea „cu alții-n vileag, / Tangent și-n zigzag“ se traduce, în această „inscripție“, și prin imaginea textilă a ființei-rețea: „Pe *firul* meu trec alte fire. / Se-ating cele groase de firul subțire. / O sfoară se curmă, și alta se duce. / La toată răscrucea e-o cruce.“

— b) În timp ce „clopotul“ este expansiv, divergent, multiplicator, bătînd „în sinele“ cu limba speciei, t r e a p t a arheologiei interioare este tranzitorie, vectorizată ascendent. În *Rugă*

de vecernie (I, 95), sufletul personant se simte „*Zăplaz* // Între atîtea inimi ce bat cu toate-n mine, / Ca niște turle pline de clopote"; trecutul e definit ca „*spada* descîntată, / Ce taie inima-n *felii* / De bronz, de aur și agată" (21, II, 393).

Simbolizată „continuitate", s c a r a este metafora-cheie a sufletului angrenat în devenire: „Dar am trăit suind mereu o scară / Care iese din lume afară / Îngreuiat mereu de o povară / Simțită însă nevăzută. / Am numărat treptele, o sută, / O mie, mii multe și număr și-acum / Că nu mă pot opri din drum, / Că dacă m-aș opri, ca ins ce sînt, de sînge, / Scara e șubredă, se-nconvoaie și s-ar frînge / Și mi-e frică să nu cad / În cine știe ce lume de Iad." (*Nu știu*, II, 485)

În timp ce *Testament* face arheologia textului, ca produs, și a eului enunțării, ca produs și ca producător, *Arheologie* (I, 46) este istoria, văzută de sus, ca în peisagistica extrem-orientală, a subiectului identificat, în profunzime, cu specia.

Spațiu activ, memoria filtrează continuu sedimentele timpului: „Sufletul meu își mai aduce-aminte, / Și-acum și nencetat, de ce-a trecut". Ca abstracție, timpul „trecut" este o noțiune ermetică, asemantică: „De un trecut ce mi-e necunoscut"; subiectivizat, timpul „viu" este retrăit și recompus, proustian, într-o structură hiperonimică ce constă într-un lanț de derivări metonimic-simbolice: „Dar ale cărui sfinte *oseminte* // S-au așezat în mine făr'să știu, / Cum nici pămîntul știe pe-ale lui, / În care dorm *statui* lîngă *statui* / Și-i zăvorît *sicriu* lîngă *sicriu*." Descompunerea „în evantai" a noțiunii continuă și în al treilea catren: „Un murmur nentrerupt, de *epitafe*, / Cari mai străine, care mai sonore". Materializarea timpului, în șirul enumerativ descendent: oseminte → statui → sciriu → epitafe este continuată cu metaforele *spațializării* sale, ca semn al despărțirii duratei de timpul interior: „Prin aer, *timpu*-i despărțit de *ore*, / Ca de mireasma lor niște garoafe".

Cu efecte considerabile asupra măririi entropiei mesajului, T. Arghezi își ia, față de codul lingvistic, libertăți imprevizibile, ca, de pildă, aceea de a introduce antinomia într-o structură semantică pentru care codul consemnează și recomandă sinonimia: *timp* vs. *oră* (ca și *a ști* vs. *a cunoaște*, dintr-unul din *Psalmi*: „Acel ce știe, însă nu cunoaște / Varsă-ntuneric alb cu mîna mea").

Procedeul opus, al condensării contrariilor, apare în oximoronul „*Tăcerea* vocile și le-a pierdut, / Care-o făceau pe vremuri *să răsune*".

Strofa ultimă rupe, aparent, unitatea textuală, datorită caracterului abrupt, instantaneu al deschiderii semnificației; revelația Sensului, a Totului, a consonanței omului cu ființa

istorică a omenirii și a naturii se produce în urma parcurgerii Multiplului spre Unic: „Și cîteodată, totul se deșteaptă, / Ca-ntr-o furtună mare, ca Tăria / Și-arată veacurile temelia. / Eu priveghez pe ultima lor treaptă." Unificarea stărilor de conștiință succesive, accesul la zonele adînci ale psihismului se realizează în această lumină a intuiției, a veghei, a trăirii în registrul intensiv:

Eu ← sufletul meu

priveghez ← își mai aduce-aminte.

Spațial, eul se află pe treapta de sus a evoluției — „pe ultima lor treaptă"; structural, el este o formă-ecou, sintetică, stratificată, înglobînd atît metafora clopotului, cît și pe aceea a treptei; clivajul ontologic descoperă „faliile" dispuse în „crescendo": *eu → ei → istoric → mit → cosmos.*

Arheologie se corelează dezambiguizator, în intrasistem, cu *Rugă de vecernie* (I, 95). Mișcarea de acumulare este vectorizată în acest text ca: origini → exponent: „În mine se deșteaptă o-ntreagă omenire, / Sînt ce-i ce-au fost pe vremuri, sînt cei ce sînt acum, // Între atîtea inimi ce bat cu toate-n mine, / Ca niște turle pline de clopote..." În direcția demistificării și a precizării, accentul cade pe *social:* „De unde vin aceștia? De unde-acești eroi, / Călăi, iobagi, apostoli, din noapte pîn'la mine? / De unde-această piatră cu fețe de noroi / Și scăpărînd cu focuri de-azur și de rubine?", apoi pe *etic:* „Le sînt dator odihna ce pleoapa nu-mi atinge? / Le datoresc lumina și faptul crud că sînt?" și, în sfîrșit, pe *estetic:* „Cu mine omenirea, Părinte, se va stinge? / Dă-mi pacea și răbdarea s-o laud și s-o cînt".

Eul — receptacol și treaptă, nu poate fi decît un eu *permeabil:* „Cîntec și joc, / Prin lumea sufletului meu vă faceți loc / Și fiți-i zi cu zi aluatul / La frămîntatul suferințelor cu foc" (*Intîmpinare*, I, 84). Cum sistemul a impus-o, replica în contratext nu lipsește nici de această dată: „Nesimțitor rămîne și sufletul în ploaie" (*Niciodată*, II, 530).

1.3.7. „Surîsul". Sufletul „copilărit".

Destinul acesta șerpuitor, instabil și contradictoriu, făcut din înaintări și stagnări — o adevărată *Odisee* interiorizată —, conduce sufletul spre un ultim avatar, posibil și rîvnit. Pentru psalmistul ce se ridică „în groapa mea cîntînd", crinul bunăvestește o naștere: „Nu turbura cu nici — o întrebare / Tăcuta mea înseninare. / Surîsul meu, la zodii și la stele, / Ai înțeles că vine de la ele" (*Mărturie pe vioară și arcuș*, I, 372); „Fusesem mort, viteazule, și-am înviat" (*Viteazule*, II, 267). Ca în fericita *Țara piticilor* (I, 294), în care „de suflet, fiecare / Nu prea se mai bolnăvește",

şarpele îndoielii nu mai seceră „cu semne de-ntrebare", gîndul își urmează un drum înalt și „plin de stele". Iată îndemnuri pentru un suflet „înalt": „Cînd tristețile te dor, / Uită tot și tîlcul lor" (*Creion*, I, 539), sau: „Îndreaptă-te tot liniștit / Spre unde se-ndreaptă cocorii" (36, II, 388).

Metamorfoza numită *Transfigurare* (I, 181) aduce în poetica argheziană motivul sufletului „copilărit": „M-am copilărit. // Cine mai bate, nu sînt acasă, / Cine întreabă, lasă . . . / Cui mai pot să-i ies în drum / Cu sufletul meu de acum? . . ." Oricui, oricum, oricînd — răspunde, subtextual poetul, subliniind *noua calitate* a sufletului și nicidecum o reticență — sau nu numai o reticență. Copilărit, sufletul experimentează iubirea, în numele unui principiu participativ (enunțat deja în izotopia „risipire"), care proclamă consubstanțialitatea universului.

„Să-ți rămînă bucuria" este, ca la J. Giono, calea „mîntuirii", a reechilibrării balanței: „Fă-te, suflete, copil / Și strecoară-te tiptil / Prin porumb cu moț și ciucuri, / Ca să poți să te mai bucuri" (*Creion*, I, 539)

* * *

Toposul *suflet*, ca mitizare a eului enunțării, generează o *pluristructură simbolică instabilă.* Adîncită paradigmatic prin disocierea „sinelui" în puncte de fugă, multiplicată — cubist, prin asocierea replicii de semn contrar, izotopia rămîne deschisă valențelor: specie, istorie, cosmos.

Metafora *copacului* — „încrengătura, arborescența, metamorfoza neîncetată", îl reprezintă pe deplin. Structurarea lineară sau cea punctiformă (metafora *odăii*, corespondentul sufletului bolnav și opresat) se resoarbe în cea dimensională, polimorfă, polarizată — capabilă să reprezinte un *topos baroc*, prin excelență *nesaturat.*

1.4. MOTIVAREA TEXTULUI ȘI SEMNELE LUMII

1.4.1. Enunțarea performativă. Opera poetică a lui T. Arghezi se deschide, prin *Testament* (I, 5), cu răspunsul la întrebările: Cum se face Cartea? Și, *dacă asimilăm textul cu semnul*, care sînt calitățile prin care acest semn „secund" se diferențiază de alte semne?

O astfel de glosare *metalingvistică* echivalînd cu autoexplicitarea idiostilului, devenită direcţie, va fi completată cu alte texte-*program*. Ceea ce ne îngăduie să deschidem un capitol al „poeticii imanente“ (Dijk, T., van, 1972, 190) a lui T. Arghezi, meditaţiile sale asupra actului de poetizare fiind comparabile cu intelectualismul ultimelor simbolişti şi, mai ales, cu luciditatea lui P. Valéry.

Consecinţă a complicării sau a discreditării conţinuturilor, textele moderne formulează, simultan şi intrinsec, propria lor teorie. Printr-o „erupţie a lui *faire* în *dire*, a ordinei *factum* în *dictum*“, avînd ca agent ambreiorul pronominal de persoana I al eului enunţării, „textul vorbeşte despre text“ (Lecointre, S.; Galliot, J., 1973, 78). Demontează mecanismele, explică funcţionarea, induce o lectură avizată. Toate „artele poetice“, forme de etalare a semiozei în interiorul semnului „text“ şi a macrosemnului „sistem“, derivă din dorinţa eului performator de a feri receptorul de erorile inerente liberei decodări. Inventarul acestor *autotexte* este necesar pentru completarea teoriei *subiectului*, atît de pregnantă în poetica argheziană. Operaţie uşurată de faptul că, insistent şi consecvent, de-a lungul întregului itinerar creator, poetul a deconspirat „articularea praxisului în verb“.

Problematizînd transparenţa, metatextul reactivează materialitatea textului (cf. Calle-Gruber, M., 1978, 329). Desigur, funcţia cardinală a actelor performative este punerea în poziţie activă a agenţilor comunicării (emiţătorul şi receptorul) şi sublinierea polivalenţei mesajului conotat pragmatic. A doua funcţie este ca, prin aluzie la emisie, să focalizeze *scriitura*. Ca poet baroc, T. Arghezi face ca expresivitatea să prevaleze asupra mimesisului; excepţionala sa creativitate lingvistică ia naştere din rezistenţa pe care „reprezentarea“ o opune celui ce „reprezintă“.

* * *

Toate textele *autoreferenţiale* (α), cu „subiecte“ estetice, sînt *ecuaţionale* şi au valoare de *interpretant* pentru mulţimea ce alcătuieşte volumul sau „ciclul“ (ß); acestea din urmă se conformează enunţurilor prescriptive din cele dintîi: ß = f . (α).

Prin poziţia de preeminenţă, comparabilă cu a titlurilor, autorul îşi situează aceste semne textuale în planul generalizării întregului volum. Deoarece trăsăturile lor nu vor fi infirmate, ci, dimpotrivă, confirmate, putem vorbi despre *complementaritatea* cu contextul lor poetic.

Unele texte-program au valoare de *interpretant pentru întregul sistem* (*Testament*, de pildă). În acest punct, ne exprimăm dezacordul faţă de teoria lui J. Lotman (1974, 89), semiotician care,

nediferențiind textul metalingvistic de textul „cu conținut", a protestat contra „asimilării textului cu reprezentarea totalității operei". Relațiile de semioză intertextuală fac ca, într-o interpretare informațională, faza de *input* să lumineze pe cea de *output*. Pe de altă parte, principiul reversibilității, subiacent sistemelor cibernetice, determină situația inversă „Bănuiesc că se pricepe: / Nu începe unde-ncepe". T. Arghezi își justifică permutarea prin aluzie la modelele ontologice: „Că prefața a venit / Tocmai după isprăvit, / Începutul la sfîrșit, / Asta s-a mai pomenit". Aceste versuri pot fi cooptate ca metalimbaj al textelor permutaționale și al celor de tip A, subtipul A_2. În arie ludică, structura permutată iese „Dintr-un joc, dintr-o prinsoare"; ea este întrecere, competiție. Dar și competență, deși se pretinde că jocul combinatoriu are loc la nivelul „copilărit", al mimesisului inferior. Antrenarea paremiologiei în angrenajul producerii minimalizează, ipocrit, jocul: „Ce-i mai vechi e-adevărat: / Între orbi chior e-mpărat". Unde e orgoliul, încrîncenata „facere" din *Testament*?

1.4.2. **Funcția modelizantă.** Stăruința asupra intrării în „joc" a poetului în procesul de generare a textului aduce contribuții la problema, încă deschisă, a competenței poetice.

Pentru T. Arghezi, performarea e jocul miraculos al spiritului *copilărit* = „participare ingenuă la o entitate supraindividuală" (vezi *Transfigurare*, I, 181). Neavînd modele anterioare, fiecare formă își are geneza proprie, originală. Geneza fiecărui semn, unică și mișcătoare, este dezvăluită, de la început, într-o frustă confesiune, cititorului.

Una dintre explicații se referă la structura sufletească mobilă, insațiabilă a emițătorului, cealaltă la calitatea mesajului. Poetul încearcă să elimine astfel arbitraritatea semnului-text, situîndu-se, pe muche, între codul socio-cultural (lingvistic, în primul rînd) și ambiguitatea profundă a realului.

Explicațiile sale se referă la specificitatea de organizare semiologică și / sau de structurare literară. T r a n s f o r m a r e a, c o m b i n a r e a (tehnici *active*) și c a p t a r e a (operație *pasivă*) sînt cele trei atitudini fundamentale pe care eul enunțării le adoptă în procesul de semioză a „lumii" textuale. Cum reiese din semnele interpretative care sînt textele metalingvistice, emfaza individualist-romantică este cenzurată, antisimetric, de eclipsarea „figurii" creatorului.

* * *

Cum am precizat, T. Arghezi *motivează* asimilarea lumii în textul poetic. *Iconicitatea* interpretantului implică două mişcări disjuncte:

a) asimilare *subiectivă* a semnelor extratextuale. *Cartea este un model distorsionat al modelului lumii;*

b) captare *pasivă* a textului lumii. *Modelul cărţii este o copie a modelului lumii.*

Reflexul teoretic al întrebării „Cum se construieşte universul referenţial simbolic?“ ne îndeamnă să interpretăm textul prin definiţia lotmaniană a semnului [72*], ca punct de convergenţă a două postulate:

i) *Textul poetic este un sistem modelator secundar*, adică un sistem de comunicare construit, ca orice sistem semiotic, pe „tipuri de limbaj“ (cf. Lotman, J., 1973, 36).

Opţiunile în codul lingvistic explică funcţionarea *centrifugă* a semnelor, în raport cu semnificaţia lor primară: *slova de foc* ∩ *slova făurită* vs. *limbaj referenţial*, denotativ. Funcţia poetică modifică pe cea de comunicare şi îşi anexează, cu necesitate, controlul asupra echivalenţei dintre codare şi decodare (= funcţia metalingvistică).

Dar limbajul poetic nu conţine doar *idiostilul*, ci reproduce, prin el, un *model al lumii;* ca structuri semiotice, limbile naturale trimit la sisteme şi coduri extralingvistice, ele însele „articulate“ (cf. Petöfi, J., 1973, modelul Textstructur-Weltstructur-Teorie). Dincolo de text găsim structuri şi chiar „limbaje“ (cf. Dufrenne, H., 1971): „Ascultă: grăieşte cucuruzul. / Pricepi creşterea lui cu auzul?“ (*Haide*, I, 179).

Analiza textului „în sine“ şi în „transcedenţa“ sa extratextuală, ca „joc al acţiunii comunicative“ şi ca structuri tematice, nu sînt operaţii contradictorii, ci complementare. De aceea:

ii) *Textul este un tratat-comentariu al universului considerat ca / şi în text.* Funcţia sa semnică este invers proporţională cu gradul de autonomie faţă de universul referenţilor (cf. Corti, M., 1981, 74).

Pornind declarat de la imanenţă, T. Arghezi asimilează „lumea“ după un cod *realist* şi *artizanal*. Transcodajul [73] semnelor Lumii-carte conferă textului lingvistic o *funcţie modelizantă* (cf. Lotman, J., 1973, 43); limbajul poetic articulează simultan subiectul şi obiectul, instituie perechi de echivalenţe între imaginile lumii şi mecanismele producerii-receptării. Din punct de vedere pragmatic, codarea, ca şi decodarea sînt dependente de cunoştinţele noastre despre lume şi funcţionează optim în contexte lărgite.

1.4.3. „Cuvinte potrivite". Modelul textului ca transcodaj al modelului lumii.

Debarasat de „iubirea de sine", eul arghezian performează, în stadiul incipient, pe coordonatele spațiale ale *țării*, intersectate de abscisa *timpului*: „Tot ceasul îmi aduce un dar și-o jertfă nouă, / De vreme ce lumina primește să-mi lumine" (*Heruvic*, I, 85). Cîntectul, „sfiios și șovăielnic", tînjește în dimensiunea sintagmatică a Vetrei: „Dormi la fereastra visului meu, țară, / Al cărei lan a strălucit întîia oară / Cădelnițelor sufletului meu fierbinte, / Cu care ți-am ieșit arzînd nainte" (*Intîmpinare*, I, 84). Asediat de semnele bogate ale Lumii, eul permeabil finalizează performanța ca „incandescență" și „convergență": „Cîntec și joc, / Prin lumea sufletului meu vă faceți loc / Și fiți-i zi cu zi aluatul / La frămîntatul suferințelor cu foc" (*Ibidem*, 84).

Cartea e un *semn-sinteză*, elaborat pe baza unei paradigme pretins reale, imanentă, *activizată*.

În autoreprezentare, Cartea-testament oferă lecturii propria-i elaborare. Astfel, T. Arghezi face din limbaj un subiect al discursului (metalingvistic) și-l întoarce spre origini, spre *referent*. Traversînd codurile, producătorul se oprește la *textul social*. În această mișcare descendentă, de exhumare arheologică a „straturilor", textul poetic se relevă ca structură *rezultativă*, *tranzitorie*, *vectorizată*. Un „palimpsest" cu urme lizibile și ascunse, simbolul cel mai elocvent al scriiturii artistice.

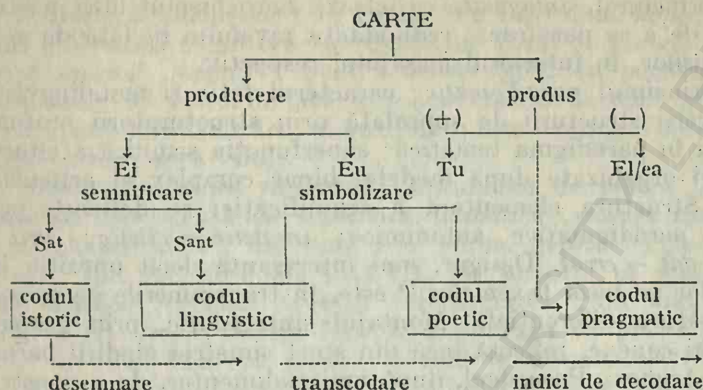
Cartea-treaptă („Cartea mea-i, fiule, o treaptă") apropie, sub raport genetic, două serii convertibile: cod socio-cultural $\cap$ limbaj de comunicare $\rightarrow$ limbaj poetic $\cap$ „consum". Supuse interior transformării, semnele poetice se polarizează în decodare; antinomia este reprodusă și la nivel actanțial.

Agentul acestei transformări se enunță *explicit*, prin sinecdoca identității: „un nume adunat pe-o carte" și *implicit*, prin morfeme prenominale discontinue. Suprimat, „numele" din *Testament* nu identifică (așa cum se întîmplă în *Incertitudine*, I, 113), ci semnifică metonimic, devenind emblemă și indice valoric care recomandă ceea ce e înscris pe copertă [74].

Eul enunțării oglindește și se oglindește, îndepărtîndu-se de sine, contemplîndu-se pe sine ca „altul" sau ca „alții". Trecerea de la *eu* („Eu am ivit cuvinte potrivite") la *el* („Robul a scris-o") este însoțită de conotația aspectivă *procesual* vs. *rezultativ*: „am ivit" vs. „am scris-o".

Semn al producătorului, *cartea*-testament este o metaforă simbolică înglobînd izotopiile *practică productivă* și *produs*. Macro-

structurile semice de semnificare sînt corelate cu cele de consum. Din acest motiv, modelul semo-pragmatic al formei *Testament*, *calificativ* și *funcțional*, se prezintă ca o derivație arborescentă a izotopiei centrale *carte:*



Scrierea este transcriere a semnificațiilor latente în lumea exterioară; la rîndul ei, Cartea devine obiect semnificant, supus rescrierilor receptării. La acest nivel, textul este un semn *oximoronic* biorientat. Tranziție în mișcarea ascendentă a timpului istorizat, Cartea este o *treaptă:* „Hotar înalt cu două lumi pe poale". Lumi antinomice pe care artefactul le neutralizează, polarizîndu-le concomitent, grație relațiilor noi pe care le instituie transcodajul artistic.

Ca trecere de la referențial la poetic, izotopia *producerii* este o practică *transformațională* ce însumează:

i) o operație lingvistică de *desemnare*, adică de trecere a semnelor obiectuale în semne lingvistice (= „graiul lor"): „Biciul răbdat se-ntoarce în cuvinte". Investirea referențialului cu noi funcții, prin substituție metonimică: „Ca să schimbăm, acum, întîia oară, / Sapa-n condei și brazda-n călimară";

ii) o retorică a *simbolizării* — constituirea codului poetic din conlucrarea axelor: *limbaj* (ca expresie): „Din graiul lor cu-ndemnuri pentru vite / Eu am ivit cuvinte potrivite / Și leagăne urmașilor stăpîni. / Și, frămîntate mii de săptămîni, / Le-am prefăcut în versuri și-n icoane", și *lume* (ca „viziune"). Nivelul fiind metaforic, estetica transformațională, de sorginte baudelaireană, din versurile cu schimbare de semn: „Făcui din zdrențe muguri și coroane. / Veninul strîns l-am preschimbat în miere, / Lăsînd

întreagă dulcea lui putere"; „Din bube, mucigaiuri și noroi / Iscatam frumuseți și prețuri noi" etc., reia, redundant, nivelul a/

De remarcat, în autocomentariu, echilibrarea a două principii de organizare textuală:

— principiul *sintagmatic* reliefează barochismul ideii poetice în stare de a se parafraza: redundanța nivelului b/ față de a/ și a enunțurilor, în interiorul mesajului respectiv.

— principiul *paradigmatic*: caracterul fatic și metalingvistic al motivării structurii de suprafață prin structuratorii profunzi conținuți în paradigma tematică; superfuncția semnică a cîtorva simboluri organizate după modelul binar complex al articulării semice. Structura elementară a semnificației se definește prin relațiile paradigmatice antonimice: *inestetic → estetic; urît → frumos; dat → creat*. Desigur, mai interesantă decît opoziția invariantelor pe baza taxemelor [75] este, în transpunerile pe orizontală, țesătura diferențială. Montajul sintagmatic, prin grupare în perechi conexe, reflectă încă din start simetria gîndirii baroce a lui T. Arghezi. Procedeul, după unii rudimentar, de a construi cîmpuri semantice pe baza opoziției logice de contrarietate este extins asupra unor semne sau simboluri care, participînd la izotopii polare, capătă statutul de *termen complex* (cf. Greimas, A. J., 1976, 412).

Izotopia CARTE, recurentă la nivel metaforico-simbolic (I) și metonimic-simbolic (II), trecută prin retorta operațiilor de translație, conversie și sinteză, deschide și închide textul:



Pentru că transgresia „morților" în „Dumnezeu de piatră", consecutivă abandonării „vînătorii tragice" din *Psalmi*, este mai puțin clară sub aspectul schimbării de semn, vom apela la cîteva contexte sistemice. Osemintele strămoșilor semnifică, în sistemul poetic arghezian, conceptul pozitiv „patria istorică" (cf. *Arheologie*). Aluzia la „moaștele-i de piatră" din *Între două nopți*, semnificant al cenzurii cognitive exercitate de Tatăl de piatră, actualizează semnul „negativ" pentru acest semn. În paradigma în care e inserat în textul de față, termenul trebuie decodat „pozitiv", în sensul monumentalizării, al angrenării într-o mișcare ascendentă dinspre trecut spre viitor.

Oricum, metafora simbolică „Dumnezeu de piatră" este în relație de coalescență cu sinecdoca simbolică „cenușa morților", nu cu „hotar înalt", așa cum s-ar părea, „Hotar" / „treaptă" / „hrisov" sînt metafore ale CĂRȚII, iar punctul ce separă cele două enunțuri sprijină această interpretare: „Am luat cenușa morților din vatră / Și am făcut-o Dumnezeu de piatră. / Hotar înalt, cu două lumi pe poale, / Păzind în piscul datoriei tale".

Dublul statut (din negativ, simbolul devine pozitiv), convertibilitatea funcțională a aceleiași unități poetice sprijină ipoteza că orice metaforă se împlinește în metonimie (și invers) și că, în comunicarea poetică, relațiile ierarhice se transformă în relații de echivalență. [76]

Ambivalența următoarei categorii de semne nu se datorează nici efectelor perlocuționare ale unui act ilocuționar („ocara"), nici polarizării aceluiași semn („veninul"), ci transpunerii metaforice mediate de catalizatori („robul" / „sudoare", ca metonimie a „robilor"):

— a) *dintr-un cod într-altul:* sapa → condei; brazda → călimară; zdrențe → muguri și coroane; bube, mucigaiuri și noroi → frumuseți și prețuri noi; biciul → cuvinte;

— b) *dintr-un limbaj funcțional în altul:*

„graiul lor cu-ndemnuri pentru vite"	→	„cuvinte potrivite"
„slova de foc"	→	„slova făurită".

Transcodajul se realizează ca model *funcțional*, prin verbe active, cu semele „transformare" sau „acumulare"; actele sînt performate de către agenții *eu* $\cap$ *ei:*

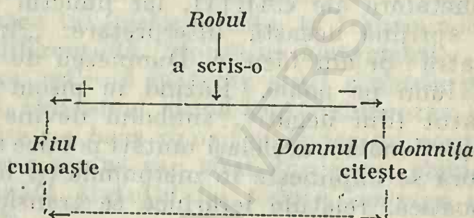
Agent	*Verb performativ*		*Obiect* (rezultativ)
Eu „transformare"	am ivit, am prefăcut, am preschimbat, am luat, am pus-o, am făcut, făcui, grămădii, iscat-am	→	icoane
Ei „acumulare"	au adunat	→	sudoarea muncii.

Registrul non-semnificativ, al semnelor naturale, conjunct cu cel utilitar, al semnelor de comunicare, se convertește într-unul estetic, vindicativ.

Testament ilustrează cum, grație unei izotopii centrale *(carte)*, întreg textul are o organizare coerentă a semnificației, conciliind opozițiile: *imanență* vs. *manifestare*, *unități discrete* vs. *unități integrate*. *Sinteză biizotopică multiplu derivată*, poemul are valoarea unui *aparat explicativ general*.

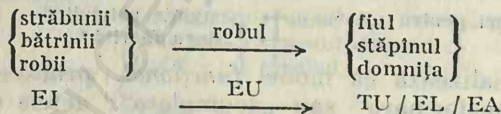
* * *

Un semn oximoronic e Cartea și în ipostaza de text „cu cititori". Pentru că *a citi* și *a cunoaște* nu sînt, la T. Arghezi, nici complementare, nici consecutive, receptorii se distribuie după același model binar polarizat:



Semnificatul fiind transsubiectiv („rodul durerii de vecii întregi", „-n adîncul ei / Zace mînia bunilor mei"), eul productiv se prezintă, prin lexemul arhaizant *robul*, ca o conștiință exponențială, ca un anonim generator de semnificanți („a scris-o"). Eul enunțării este cumpăna trudnică prin care, selectiv, macrostructurile de semnificare migrează spre cele de consum. Mai exact, „conductorul" care induce un consum polarizat.

Izotopiile ambreiorilor pronominali reprezintă două grupuri comunicante — ascendenți și descendenți:



Relațiile semantico-sintactice corespund modelului:

I Conjuncție EI ⋂ EU ⋂ TU / EI

II disjuncție EU ⋃ EL / EA

În nivelul I, relația mediată corelează, reversibil, termenii extremi; în II, relația este mediată, non-reversibilă și polarizată.

Cele două lumi „pe poale" pot fi identificate atît în simetria axei conjunctive, cît și în asimetria celei disjunctive. Dar, spune É. Benveniste (1966, 260), „polaritatea persoanelor . . . nu este decît o consecință pragmatică". Această polaritate nu se referă numai la actul discursului individual, ci și la planul social din care se degajă și pe care îl reprezintă.

* * *

Funcția pragmatică a Cărții, izvorîtă din ființa ei sintetică („Durerea noastră surdă și amară / O grămădii pe-o singură vioară") rezidă în:

— a) a escava, din întunericul veciei, pe adevărații ei martiri. În codul luminii, sînt selectate valorile opuse „ramură *obscură*" → „ieșită la *lumină*". Acestea sînt și semele tematice ale *Cîntării omului*, dovadă că *Testament* este o anticipare vizionară a întregului, unitar prin cîteva obsesii primordiale;

— b) *efectul perlocuționar* al mesajului asupra persoanelor delocutive: „*a jucat* / Stăpînul, ca un țap *înjunghiat*"; „domnița *suferă* în cartea mea". Universale precum muzica și concentrate, cuvintele recapătă pierdutele virtuți magice: „Biciul răbdat se-ntoarce în cuvinte / Și *izbăvește*-ncet *pedepsitor* / Odrasla vie-a crimei tuturor".

Slova de foc, sintagmă interpretabilă ca „limbaj spontan", opus și conjunct totodată celui artizanal „Slova făurită", este metafora *forței perlocuționare* a Verbului investit cu funcție pragmatică. Tudor Arghezi nu se mulțumește cu faptul de a facilita accesul destinatarului la semnificație, ci dorește să-i modifice comportamentul și are convingerea că limbajul său o poate face. Funcția apelativă (vocativ, imperativ), legată de reacțiile destinatarului, sprijină o astfel de „modelare".

Pe de altă parte, subiectul emițător se învăluie în umilința anticului scrib „robul". Metafora nu desemnează aici o poetică a inspirației, ci a trudei artizanale de „potrivire" a semnificantului la semnificat și de rafinare a celui dintîi. Prin această muncă de „împărechiere", limbajul atinge un vîrf, o „floare de lumină" (vezi *Din taine*, în ciclul *Cîntare omului*, II, 25) și un „pisc al datoriei", deopotrivă. Funcția poetică este — sugerează Arghezi, un act cu asumate responsabilități sociale.

În întregime motivată, semioza din *Testament* insistă asupra calităților dobîndite ori adăugate semnului lingvistic.

Extensia semnului poetic prin transformare și motivarea sa pot fi rezumate în trăsăturile:

i) tranzitoriu — balanță „cu două lumi pe poale", echilibrată prin eul enunțării, reper al contiguității și liant al adîncului (= semnificație) cu superficia (= semnificant);

ii) sintetic, cu adîncime paradigmatică;

iii) potrivit = „elaborat, prin conversiune artizanală, din codurile *obiectual* și *lingvistic*"; „adecvat contextului poetic și pragmatic".

1.4.4. „Incertitudine". Modelul textului reproduce modelul artizanal al lumii. Descoperirea, în cadrul izotopiei *producere* a unei categorii de seme diferite de cele care posedă clasemul „transformare, conversiune", sugerează existența unei derivări metalingvistice purtînd sensul „copie, transpunere".

Conform logicii dedublării, pe care sistemul o impune la toate nivelele, este de așteptat ca efortului de captare a unui semnificat profund, însoțit de reestetizarea scriiturii, să-i corespundă, la antipod, *dictarea:* „Scriu aci, uituc, plecat, / Ascultînd glasul ciudat / Al mlaștinii și livezii. / Și semnez: Tudor Arghezi" (*Incertitudine*, I, 113). Ambele urmînd modelul binar polarizat, lumea reprezentată și modalitatea reprezentării sînt, structural, izomorfe.

Poate că în nici unul dintre textele enunțării performative nu se produce, ca în *Incertitudine*, o mai profundă fuziune între *structura lumii — structura eului enunțării* și *structura textului*. Acest izomorfism al extremelor *lume-text* se datorează permeabilității eului: „Sufletul, ca un burete, / Prinde lacrimile-ncete / Ale stelelor. . ." Difuz, dispersat: „În ce gînd, în ce poveste, / Îmi aduc aminte, poate, / Că făcui parte din toate?", sufletul relativizat se articulează complex „. . . sînt / Parc-aș fi și nu mai sînt".

+ +/— —

Depersonalizat, agentul productiv se înstrăinează de produsul său. Cartea „geme" de suferința de a nu putea capta „vremea" — lexem cu valoarea unei metafore simbolice globale.

NUMELE „adunat pe-o carte" era, în *Testament*, motivat prin „facere"; aici, el apare ca semn metonimic nemotivat, emblemă a unui context exterior lui. Prin suprimarea efortului, agentul rescrierii este distanțat nu numai de rezultatul, ci și de actul performării „Scriu aici, *uituc, plecat*"; „Am fost ca un ostenitor *mut* / Care a grăit și *nu și-a dat seama*: / Eu am prins numai războiul și scama" (*Un cîntec* I, 193). Receptacol invadat de preaplinul semnelor Lumii, poetul așteaptă „. . . ca o făclie, / Înfășurată-n iederi și-n frunze de leandru / Și încă neaprinsă la ora mea

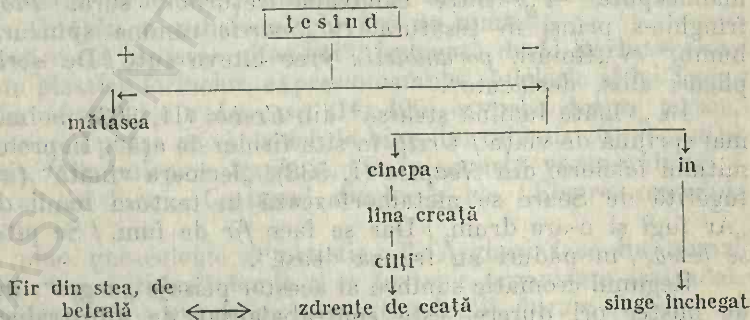
tîrzie, / În vîrf să mi se lase o stea din policandru" (*Heruvic*, I, 85).

Într-o serie de alte texte, „dictarea" este înfăptuită ca „artizanat"; lumea nu este haotică, ci modelată artistic, de către un Creator-artizan. Totul este structurat; destructurarea apare doar pe acest fond și este semnul unei acute „îmbolnăviri".

Performarea acționează numai la nivelul semnificantului: „Eu am prins numai războiul și scama". Lexeme ca: a țese, fire, urzeală, mătase, borangic, in, cînepă, pînză, țesătură, rețea etc. sînt lizibile ca *metafore ale structurării*.

Dacă în *Testament* era polarizată receptarea (*a citi* vs. *a cunoaște*), în această nouă poetică scrierea însăși se dispune la extreme: „Le-am muncit / *Dar* nu le-am iscusit. / Le-am lucrat, *nu* le-am făcut" (*Un cîntec*, I, 193). Ceea ce poate fi citit ca: *stihuri descălțate* vs. *cuvinte potrivite*, adică o *copiere de semne* vs. *generare de semne*, *modelare primară* vs. *modelare secundă*.

În *Testament*, efectul perlocuționar constituia finalitatea poeziei concepută ca activitate socială; funcția pragmatică a acestui „cîntec" este abolită. Suspendate în gratuitate artistică, versurile acestea, subțiate în vigoare, nu au o destinație utilitară, „nu sînt pentru feluri de picioare", „nu sînt nici pentru muieri, nici pentru fete". Printr-un intertext biblic, „odoarele" sînt destinate, poate, înveșmîntării panteiste a lumii, „Odoare străine" — arhilexem ce înglobează, simbolic, metaforele textile ale scriiturii diferențiate (mătasea, borangicul, dimia și pînza), presupun în structura profundă verbul *a țese* = „producere artizanală a textului, la nivelul formei expresiei". În jurul nodului verbal, obiectele directe se polarizează: *celest* vs. *terestru*, *materiale nobile* vs. *materiale inferioare*, *relevant* vs. *irelevant*.



Țeserea este decodată și ca implicare a producătorului în operă: „Și dac-am țesut cu timpul clipa / Mi s-a prins în furcă aripa"

Sincretismul interiorității și al exteriorității sale față de „odoarele străine" este interpretabil prin binecunoscuta teorie după care, odată creat, obiectul estetic ce-și devorase autorul se desparte de el, pentru a-și trăi, în timp, o viață dependentă de receptare: „Datornicii vor să mi le ia, să le vînză". Suprimarea funcției fatice decurge din conștiința înstrăinării produsului de producător: „Le păstrez la mine, / Însă ca pe niște odoare străine". „Făptură de șoaptă și scamă", lucrul scris are o formă inconsistentă: „Se urzește, se destramă. / Ca o licărire de icoană"; de aici, dificultatea valorizării: „Doamne din cer, / Sînt nepriceput ce să cer / Pe borangic, pe dimie și pînză". Întocmai ca Atoateștiutorul, figură mitică ce se refuză cunoașterii, „L-ai așteptat. / Ai adormit. / A venit. / A plecat" (*A venit*, I, 216), sensul textului, abia urzit, instituie cu cititorul o relație ludică, de relevare-ascundere, de amăgire și de descurajare. Textul poetic nu seamănă numai celui „fără vîrstă, fără țărm, fără vamă / Din singurătate", ci și altor semne ale inconsistenței: vîntul, umbra, pasărea înstelată, omul, visul. Prin polivalență, mesajul își acoperă chipul. Tocmai de aceea, T. Arghezi nu-și disimulează intenția de a i-l explicita.

Țesutul fragil al *textului reproduce țesătura lumii* reprezentate. În lumea textuală, *metaforele textile* structurează, unificînd, următoarele nivele semiologice:

a) *Natura*. „Estompă și condei de plumb", peisajul circular, sintetic și simbolic din *Ziua cenușie* (I, 337) se înfiripă din prinderea, pe canavaua nopții, a cîtorva motive metonimice: „Negura *urzește*, molcomă și mută, / Noaptea nentreruptă, nemaiîncepută" → „Printre canavaua cețurilor, sură, / *Plopii* de frînghie-s prinși în țesătură" ∩ „*Soarele* rămîne spînzurat: un bumb." ∩ „Roiuri, *porumbieii:* vreo cîteva sute / De scrisori și plicuri albe, desfăcute".

În „vînăta lumină ștearsă" din *Creion* (II, 303), bolnavii „se mai sprijină de viață / *Urziți* în sita firului de ață". În prelucrarea mitului folcloric din *Noaptea* (I, 538), „fecioara vînătă" (= luna) fugărită de Soare se metamorfozează în textura lumii de jos: „Ar fugi și n-are drum, / Dar se face *fir* de fum, / Se pitește și *se țeasă*, / În păduri cu frunza deasă".

Regimul cromatic sumbru al acestor peisaje „negre", infuzate de mister ori durere, este contrabalansat de alb-strălucitorul, feericul peisaj hibernal. În *Podoabe* (II, 221), noaptea-ntreagă „*se deșiră*" ca un ghem, în lumina lunii ce urzește o suprastructură magică: „*Ac*, *mosor*, *compas*, *gherghef*. / Raza bate-n loc și *coase* /

Plasa-ntinsă de sidef, / Desfăcîndu-şi *firu*-n şase. // *Iţe*-n dungă, argintii." În pînza-oglindă, *păianjenul* este element decorativ şi simbol creator: „Un păianjen ca o ghindă, / Strecurat prin *broderii*, / Cade-n ele, să se prindă, // Uneori, oprit pe *fire*, / Şi-nnodînd un *fir* de aţă, / Întîlneşte-n oglindire / Luna plină drept în faţă".

De Crăciun (II, 223), livezile „de argint şi promoroacă" sînt o reţea-capcană, ţesută „dintr-un ghem şi un mosor". Profanată de paşi, livada „s-a rupt ca un *covor*, / *Deslînată* cu grămada"; de aceea, îndemnul: „Calcă lin! *Fuioarele* / Şi *urzelile* îţi pot / Încurca picioarele / Şi pantofii mici de tot. // Dacă mă gîndesc, te-apucă / Iarna-n *ghemele de sfoară*". Poate mai pronunţat „textilă", *Noapte de An* (II, 521) parafrazează aceeaşi lume „de argint": „Horbota de promoroacă / *E-mpletită* ca pe *ace*, / *Firul* gros şi-un *fir* subţire, / Două *iţe*, patru *fire*. // Din altoaie, cracă-n cracă / iată-i *ţese* şi-i îmbracă / În odăjdii preacurate / *Ghemul lînii deslînate*".

În peisajele estivale, „catapeteasma zilei de aur" dă la iveală un pămînt estetizat nu prin capriciul naturii, ci prin intervenţie umană. Omul care suie „brazda-n cer" face ca şesul arat să „se ţese-n covoare" (*Didactică*, I, 547). Văzut de sus, solul autohton, ca un civilizat pămînt chinez, îşi ţese geometria din firul drumurilor şi al brazdelor. Scris cu condeiul parcă, apare ca o veritabilă tapiserie, ori ca o *Gravură-n lemn* (II, 487): „Cîmpia pregătită pentru rod, / A fost lucrată-n dungi, ca un năvod. / Şi măgurile vinete din zări / Duc scoarţe şi plocate pe spinări. / Pogoanelor urzite cu-mpletituri de plasă / Le mai lipsesc mătasea de ţesătură deasă / Şi florile uşoare, pe care cu un ac / De sticlă luna, noaptea, le-anină de-un arac. / . . . Amurgul le încearcă jurîmprejur, în schimb, / Odăjdii şi stihare şi chivăre de nimb."

Estetica de „scoarţe olteneşti", ironizată de I. Barbu, corespunde, în plastica formelor, expresionismului folcloric al lui Ţuculescu. În versurile din *La cosit* (II, 100) e vorba despre poezie, dar descrierea poate privi, la fel de bine, un tablou: „Cînd cositul l-a sfîrşit, / Cîmpul pare împletit, / Ca o scoarţă verde-n dungi, / Şi urzit cu fire lungi, / Cu izvod, din loc în loc, / Floarea macului, de foc".

În plan gnoseologic şi artistic, T. Arghezi face nu numai „lauda", ci şi „critica" lumii şi a textelor organizate artizanal. În comparaţie cu acest *datum* = plastica lumii, *factum*-ul = textul poetic se situează la polul suferinţei şi al exigenţei. „Timbrul" acestui cîntec (*Poema*, II, 139) se distanţează de înjghebarea „divizată" a esteticii artizanale. Poema visului, „uşoară ca un

ghiers de flaut / Şi numeroasă ca o lume", este floarea combustiei, nu a minuţiei meşteşugăreşti: „Poema visului mă doare / Că nu se poate-n ac urzi, / Cum se urzeşte-n fir o floare / Pe o mătase-n zori de zi". Dacă admitem că versurile de mai sus conţin un asteism (laudă ce disimulează o critică), atunci eticheta „artizanat" este inoperantă în aria adevăratei poezii argheziene.

Ontologia acestei lumi „artizanale" este inconsistentă; semnele sînt mincinoase, structurile au străluciri false. *Înţelepciunea* (I, 361) este, ironic, aceea de a rămîne în aparenta structurare a semnificanţilor: „Că de le-ntorci urzelile frumoase, / La pipăit mătasea se descoase". O ipotetică penetrare „dincolo" ar dezvălui fragilitatea semnelor bolnave: „Un fir întreg, răzleţ în ţesătură, / Leagă ruptură de ruptură / Şi, de te uiţi prin ştofă, s-a zărit / Hlamida, ca de cîlţ lipit". Atribuite Creatorului, semnele oximoronice ale destructurării: „Torcînd mătasea, tu o faci de scamă / Şi frumuseţea i se şi destramă" propun structuri desemiotizate, absurde prin echivalările semantice pe care le mediază.

b) *S o c i a l u l*. Trecut în social, *păianjenul* devine simbolul încercuirii, al devorării, al ierarhiei vampirice; ca un năvod, pînza încercuieşte prada = norodul. *Doină* (I, 484) se tînguie în metaforele ţeserii distructive: „Îi ţes ţării, pe gherghef, / Fire-n jur, ca de sidef, / Să ne sugă, ca pe muşte, / . . . Toţi păienjenii domneşti / Stau la pîndă-n Bucureşti / Şi apucă, pe furiş, / Oamenii-n păienjeniş. / . . .Iar păianjenul cel mare / Stă în mijloc, ca-ntr-un soare / De mătase. / Coase firul şi-l descoase / Şi-l aşează, să se joace, / Mai încolo, mai încoace; / Îl înnoadă, îl deznoadă, / Împletit tot pe-altă pradă, / Ca să prindă, ca năvodul, / Înlăuntru tot norodul."

În analiza detaliată a structurilor sociale care au determinat cartea pripită, ieşită „la-ntîmplare" (*Cititorule*, II, 545), metafora păianjenului-vampir, pandant baroc al groteştilor caricaturi eminesciene din *Scrisoarea III*, tronează pe o altă „pînză a vremii": „Poliţia e-ntinsă ca o plasă / Urzită din frînghie sau moale, de mătasă. / Păianjenul aşteaptă să te muşte / Şi spînzură pe semeni de fire, ca pe muşte, / Umflat, flocos, cu ochii înflăcăraţi de pradă / Şi lacom să apuce-n reţele lumea toată./ . . . Păduche de gorilă, păianjenul şi-a-ntins / Pînă la cer Urzeala, crezînd că l-a cuprins."

Polarizate şi la nivelul referentului social, metaforele textile conotează, pe de altă parte, continuitatea care leagă firele contigue: timpul, istoria, sămînţa care, pierind în brazdă, devine în planta răzbind în lumină. Mitul trist al stingerii „părere-i şi poveste": „Crezi basmul c-a sfîrşit şi s-a pierdut, / Şi el de-abia-i la început..." (*Crezi basmul* . . ., I, 373). Discontinuităţile augmentează, prin

participare, dialectica unui miraculos continuum: „Rămîne orișicînd răzleț un fir / Din cusătura unui trandafir. / Dacă și cade mîna la țesut, / O mînă nouă firul îl ia, unde-a căzut. / În iia străbunichii, se împlinise veacul, / Pe-o floare întreruptă mai sta înfipt și acul. // Întorci un fir prin fire, de beteală, / Și altă față iese din urzeală, / Izvoade noi, din două-trei vopsele, / Și n-a putut nici veacul să le spele". (*Ibidem*, 373)

c) *U m a n u l.* Stratificat, eul își descoperă unitatea ca alteritate. Nu ca altul, ci ca alții. Un destin țesut din interferențe, suprapuneri și permanențe: „Pe firul meu trec alte fire, / Se-ating cele groase de firul subțire. / O sfoară se curmă, și alta se duce. / La toată răscrucea e-o cruce." (*Inscripție în dosul unui portret*, I, 418) Cu aerul său solemn-arhaic, *Cîntec* (II, 120), turnat în tiparele unui model calificativ, sărbătorește momentul revelației unei componente transsubiective; ca în *Arheologie*, eul exponențial, „plin ca de icoane un părete", conștientizează, cu gratitudine, paradigma care vorbește prin și în el: „Mă simt ca un stihar de voievod, / Țesut încet cu degetele calde / Ale întregului năpăstuit norod. / Atît îs de bogat și-n adîncime, / Atît îmi mișună mătasea împrejur, / Că-mpletiturile rămase din vechime / Și-aduc aminte fostul lor murmur." Acest eu sărbătorește în *Haruri* (II, 140) victoria intelectului uman asupra celui ce i-a predeterminat un tragic destin oscilant — între o „ceață" și „un puț adînc". Expresia neutralizării acestui blocaj recurge la simbolica operațiilor artizanale: „Poate să fie lucru mai frumos / Decît să lași frînghiile în jos, / Și negura să o desfaci subțire / În jurubițe, ițe, fulgi și fire? / De vreau, o țes velințe și plocate / Și-o fac zuvelci și scoarțe-mpărechiate / Și, de voi da-o, negură, deoparte, / Se va vedea și dincolo de moarte." Cu această titanică năzuință *Psalmii* se deschid spre *Cîntare omului*, iar eul enunțării se enunță, tipologic, ca Om al Omenirii.

1.4.5. Transcodajul minor. Modelul lumii miniaturale

Captarea lumii în text pare a nu se sfîrși, la T. Arghezi, niciodată. Spirit liber și comprehensiv, păstrînd în adîncul ființei o inocență fundamentală (*Transfigurare*, I, 181), denigrator al dogmelor — din respect pentru valorile multiple, curgătoare ale vieții, poetul găsește mereu curajul de a începe.

„Reciproca" transcodajului major din *Testament* este poetica din *Cuvînt* (I, 165), iar modelul lumii microscopice — paratactic — este cel din *Parada* (I, 533) și din *Facerea lumii* (I, 154). Clement

cu sine și buimac, după ce s-a lepădat de „cuvintele potrivite" și de steiurile lor golașe, eul care enunță acum parada lumii miniaturale a suferit o fundamentală *Transfigurare*: „M-am îmbătat? Am murit? / Lăsați-mă să dorm . . . M-am copilărit". Deși afișează, cu ironică afectare, indiferența: „Cine mai bate, nu sînt acasă, / Cine întreabă, lasă . . . / Cui mai pot să-i ies în drum / Cu sufletul meu de-acum? . . .", Arghezi se lasă, voluntar, pradă unui alt model al lumii, singurul în stare să-i concilieze insolubilele, pînă atunci, dezordini sufletești. La antipodul *Cuvintelor potrivite*, această poetică este revelatorul „stihurilor nemeșteșugite" din *Cărticica de seară* și din alte texte „în libertate" pe care „Eu le-am întors și le-am tot fost sucit, / Pînă ce s-au fărîmițit. / Povestea mare mi-am făcut-o mică. / Am deșertat Tăria cu-o ulcică, / . . .Și le-am întors poveștile-ndărăt . . / Și numai ca să-ți mai arăt / Că din scîntei sleite și surcele / Poți întocmi din nou un cer cu stele. / S-a spart oglinda și-am suflat-o-n foc / Și s-au făcut oglinzile la loc." (*Crezi basmul . . .*, I, 373)

Poezia va deveni *citire* în cartea lumii și se va scrie cu semnele ei: „Mi-a trebuit un violoncel: / Am ales un brotăcel / Pe-o foaie de trestie-ngustă. / O harpă: am ales o lăcustă" (*Cuvînt*, I, 165). Cîntecul animist („Mi-e atît de drag s-aud lucrurile cîntînd" — spunea Rilke) se propagă, asimilează semnele lingvistice și face din ele un spectacol: „O chirilică răsare / Pe un punct de întrebare. / Droaiele de alfabete / Și de litere schelete / Se tîrăsc pe geam alene, / Printre slove egiptene, / Tresărite de un har / De mai nou abecedar, / Și jivină cu jivină / Sug bezmetica lumină." (*Parada*, I, 535)

Lupta cu Verbul fiind abandonată, iar mesajul — „copilărit", eul împăcat cu Firea rostește un dialog franciscan al iubirii universale: „Cînd încerc, pe dibuite, / *Stihuri nemeșteșugite*, / Vin la geamul meu închis, / . . . Sumedenii de gîngănii — / Și-n genunchi îmi fac mătănii" (*Ibidem*, 533). Lumea microscopică — o lume *asintactică* și *estetică*, de două ori „scrisă", citată în frumusețea artizanală a ipostazelor ei și valorizată *etic*: „Ce-are sufletul să-nvețe / Din atîta frumusețe?".

Pentru realizarea transfigurării „minore" se face uz de acte magice: „Farmece aș fi voit să fac / Și printr-o ureche de ac / Să strecor pe un fir de ață / Micșorata, subțiata și nepipăita viață / Pînă-n mîna, cititorule, a dumitale" (*Cuvînt*) și de reprezentări metonimice. În timp ce *Cuvinte potrivite* sînt rodul voinței de sinteză în reprezentare, „cărticica de seară" se vrea sugestivă și ilustrativă: „Măcar cîteva crîmpeie, / Măcar o țandără de curcu-

beie, / Măcar niţică scamă de zare, / Niţică nevinovăţie, niţică depărtare" (*Ibidem*, 165).

Testament consolidează, prin funcţia pragmatică, o izotopie pozitivă, aceea a „construcţiei" împlinite; în *Cuvînt*, voinţa constructivă se izbeşte de un plan secund, de o semnificaţie criptică ce semantizează „negativ" efortul de a reduce nuanţa nesigură, ambiguă, a condiţional-optativului: *deşi* „Aş fi voit să culeg drojdii de rouă, / Într-o cărticică nouă, / Parfumul umbrei şi cenuşa lui. / Nimicul nepipăit să-l caut vrui, / Acela care trăsare / Nici nu ştii de unde şi cum" ↔ *totuşi* „Am răscolit pulberi de fum . . ."

„Fertilizarea prin contrast" ne permite să stabilim, între poetica din *Testament* şi cea din *Cuvînt*, următoarele perechi de echivalenţe şi de opoziţii relative la:

— f u n c ţ i a f a t i c ă a mesajului: testament vs. *dar;* asumare şi transmitere vs. *transmitere* şi *primire;* filiaţie „fiule" vs. *destinaţie* „cititorule"; discurs alocutiv complex vs. *discurs alocutiv simplu*;

— a t i t u d i n e p e r f o r m a t i v ă: iscare vs. *alegere:* „Din slove am ales micile / Şi din înţelesuri furnicile"; completitudine vs. *incompletitudine;* realizare vs. *proiect* („iscat-am" vs. „aş fi voit", „aş fi vrut", „vrui"). În *Testament*, verbele performative trec prin prezent, dinspre trecut spre viitor: perfect compus, perfect simplu → prezent → viitor, imperativ, conjunctiv; în *Cuvînt*, *condiţional-optativul perfect* şi *perfectul simplu*, cu semele „ireal, intenţional, pozitiv" se opun *perfectului compus* („am răscolit") semantizat „real, rezultativ, negativ";

— m o d e l u l s e m a n t i c o - r e t o r i c: carte vs. *carte mică* / cărticică / o carte pentru buzunar / cărticică nouă: „Vrui, cititorule, să-ţi fac un dar, / O carte pentru buzunar, / O carte mică, o cărticică". Antisimetria obiectuală este reflexul reificat al valorii (semnificat „major" vs. *semnificat „minor"*) şi al unei opţiuni retorice: cod simbolic vs. *cod metonimic;* hiperbolă vs. *litotă.*

Insistenţa asupra semnificantului nu trebuie să surprindă; succedaneele divinului în terestru — divine prin frumuseţea lor, deschid poetica „minoră" nu numai spre sentimentul panic, ci — important pentru latura plastică a semnului *iconic* — spre d e c o r a t i v i s m. De aici supraabundenţa termenilor de orfevrărie şi bijuterie, materiale dure alături de cele inefabil mîngîietoare, codul fastuos al culorilor, în luminile mereu schimbătoare ale unui baroc lipsit de ostentaţie. „Facerea" lumii mici, operă a Demiurgului „copilărit", este un „balet" al culorilor şi strălucirilor

din care ies: *O lăcustă* (I, 215): „O goangă cu pălărie / Și cămașe stacojie. / Avea fuste și manta / Tăiate din catifea / Și pieptar cu solzi de țiplă, / Căptușit c-un fel de sticlă. // Domnișoarei cu trei rochii-i / Lăcrimau rubine ochii. / ...De cristal și scorțișoară?"; *Vaca lui Dumnezeu* (I, 174).—„o boabă-n zbor / De cafea, / Năclăită în perdea. / ...A vopsit-o cu faianță / Și i-a pus ca din greșeală / Două coji cu căptușeală / În spinare, // ... Ca un nod de broderie / Neagră și cărămizie / Care mișcă și se zbate, / S-a-necat pe jumătate / În nemărginire-albastră / Din fereastră"; „*Șopîrle* verzi și cenușii, din chiparoși, / Se uită la tine, șopîrlă / Albă, cum coși / Pe mal, cu piciorul în gîrlă" (*Căsnicie*, I, 185); „Chihlimbarul ăsta-i *o răgace*. / Matostatul e *un cărăbuș* / Prins acuș" (*Nu e*, I, 202) etc.

Consecutiv „facerii" artizanale, codul lingvistic este invocat să introducă ordine și diferență în lumea „din vitrină", încă nebotezată: „Dacă le dăm jucăriile toate / Nebotezate, / Le amestecă și le-ncurcă. / Vițelul o să semene a curcă, / Și curca o să capete copite". Numele alese din „lexicoane și dicționare", motivate, întorc limbajul spre faza lui concretă, metaforică. Ce pot fi focurile „cînd albastre, cînd verzi, / Sînt parcă vreo cincizeci / De flăcări încremenite și reci, / Ca niște zmaralde, ca niște safire / Cu raza subțire?" Licuricii, fluturii, broasca țestoasă, ariciul — iată cîteva răspunsuri la metaforele-ghicitoare. Modelul miniatural glorifică, odată cu lumea de smalț și emailuri, aburită de simțămîntul panic al împăcării cu Firea, Limbajul care o cerne, încă o dată, în text.

1.4.6. „Versuri descălțate". Modelul lumii babilonice.

Polisemantismul existențial, relevarea procesuală și incompletă a Sensului se vor repercuta asupra Manierei, răsturnînd-o, major, pentru ultima oară. Înfricoșat, strivit de „corola de minuni" — „Dau adăpost subt un acoperiș cu mine / Lui Dumnezeu și marilor minuni, / Cum aș putea să nu mă-nfricoșez?" (*Iată, sufletule* ... II, 200) —, poetul meditează asupra oportunității unui limbaj substanțial diferit de cele propuse și uzitate anterior. Modelul binar, opozitiv este întregit, în acest ultim avatar poetic, cu termenul nemarcat „versuri descălțate": „Alt'dată am grăit în *stihuri încălțate*, / Croite măsurat și-mpodobite. / Am ostenit să-mi fie strînsă limba în coturni / Și vreau s-o las să umble de acum desculță" (*Ibidem*, 201). Ceea ce înseamnă: „Vreau să vorbim în *graiuri desfăcute*, / Și, dezlegînd cuvîntul de cuvinte, / S-alegem înțelesurile pe sărite".

Intensiunea acestei poetici se sprijină pe axele semice:

a) disfuncție (suprimarea funcției cognitiv-fatice): „stihuri fără chip, / Fără sunet și fără de răspuns, / De pulbere și de nisip" (*Iată, sufletule . . .*, I, 200). Textul se desparte de practică, rămînînd în pură, narcisiacă circularitate: „Sufletule, iată stihuri . . . / Primește-le, murmură-le." În absența unui „public", textul se oglindește în sine, „fără de răspuns"; întoarse la ele înseși, ca un ecou, stihurile se automatizează, se golesc, ca orice cuvînt repetat îndelung, de semnificație. Devin murmur, rugăciune, zumzet placat pe conturul melodic al ființei;

b) „Oglinda a împărțit lumea" (Baltag, C., 1975) și, tragic scindate, jumătățile nu-și mai corespund. Nu-și mai răspund.

Destructurarea și desemiotizarea au atins:

i) semnul (semnificant) — stihuri „*fără chip*", „*fără sunet* și fără de răspuns", „*de pulbere* și *de nisip*";

ii) relația dintre semne: „Le-am rupt să curgă *fără șir*, / Metanii *deslînate*, / *Horbote*, *petice*, *borangicuri*, *frunze*".

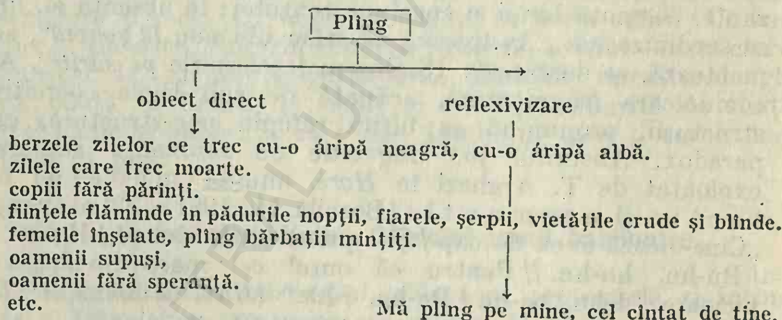
Metaforele textile au putut da, în prezența conștiinței semiotizante, coerență lumii și coeziune textului; în absența ei, limbajul se surdinizează: „Aș încerca să stăm din nou *la șoaptă*", se fragmentează, se destramă: „S-alegem înțelesurile *pe sărite*". Această comunicare fragmentară, scăpată de sub legile coercitive ale structurii, propunînd ca ultim refugiu non-structura, este un paradox. Absurdul joc lingvistic cu rezonanțe suprarealiste, exploatat de T. Arghezi în *Hore*, anunță modelul asintactic și asemantic (Borcilă, M., 1981 a, 32) al avangardei: „Cine-oleacă-avea de cap / Și-l punea după dulap. / Hu-hu, bu-hu / Bu-hu, hu-hu. // Pentru că omul cel mare / Se-alegea după picioare. / I-ha, ba-ha / Ba-ha, i-ha." (*Horă de băieți*, I, 237)

Arghezi propune, nu numai practic, ci și teoretic, un tip de antistructură, un sistem textual deschis, cu multiple căi de acces, în care se poate intra pe oriunde: „Am înjghebat-o-n stihuri, la-ntîmplare, / Cum a ieșit, pripită, alături de tipare, / Ca să o strîng în scurt / Și să o simți mai bine și s-o auzi și surd. / *O poți începe de-orișiunde* / *Că paginile sînt rotunde*, / Ca niște ore, *nelegate între ele*, / Decît cu umbre, cum ar fi de stele". Deocamdată, programul „graiurilor desfăcute" afectează doar tonalitatea și versificația poemelor.

De ce, totuși, această poetică anticalofilă? Germenele ei se află în realul terifiant: „Vreți pînă la gură în lătură / Să ne mai pese de literatură? / Ne pasă / De laba neagră care ne apasă, / De timpul negru de-astăzi și de mîine." Scopul ei este acela

de a biciui conştiinţele adormite: „Cerneala uneori otrăvitoare / Poate că ustură şi doare / Însă din scîrbă şi din deznădejde / Mustrarea cugetului creşte".

Lipsită de artificiu, „Scrisă cu sînge, bob cu bob, / Şi cîte-odată-amestecat / Cu stropul de mocirlă şi scuipat", cartea se îndreaptă spre izotopia, semantic deceptivă, a omului în valea plîngerii, pandant anticlimactic[77*] (ca şi apocalipsele din *Letopiseţi* şi din *1907. Peizaje*) al *Cîntării omului*. Textul din volumul *Crengi*, cu titlul metalingvistic *Versuri descălţate* (II, 438), modalizat „interogativ", este un monolog dialogal pe tema deşertăciunii; în jurul nucleului verbal *plîng*, cu 14 ocurenţe anaforice, se aglomerează „ciorchini" de argumente — cauze de rezonanţă umanist biblică şi, tehnic, barocă. Între întrebarea iniţială „Ce stai, omule, în ruinele acestea singuratice şi plîngi?" şi răspunsul din final „Mă plîng pe mine, cel cîntat de tine", textul poate fi abordat prin oricare dintre intrările lui anaforice. Acumularea semantică consistă în juxtapunerea secvenţială a obiectelor compasiunii şi se închide odată cu reflexivizarea verbului:



* * *

Nevoia de unitate, şi deci de repere sigure, a luminat centralitatea *Testamentului* şi a „cuvintelor potrivite", uitîndu-se că, după o dialectică a balanţei, T. Arghezi îşi însoţeşte fiecare produs de reciproca sa. Arderile—temporare, totale — odată consumate, îşi aruncă agentul spre alte, opuse iubiri. Arghezi este, pe rînd, apărătorul „dogmelor" sale şi denigratorul lor; păstrîndu-şi rezerva necesară faţă de lucrul făcut, poetul are o conştiinţă relativistă care-i permite să cenzureze şi să se autoironizeze, să facă din propria-i poetică un spectacol „care nu se mai termină". Potrivirii sterile a cuvintelor: „Şi tot le dregi şi nu le nimereşti", atribuită unui „cărturar de stihuri şi poveşti", îi opune, în *Didactică* (I, 547),

clocotul vieții vaste. Îi opune, ca în cubism, descompunerea Sensului în componentele sale, analiza obiectului în liniile lui de forță, simultan ori succesiv comunicante: „Eu le-am întors și le-am tot fost sucit, / Pînă ce s-au fărîmițit" (*Crezi basmul . . .*, I, 373)

T. Arghezi are, cum reiese din „*gramatica*" viziunii sale, nu numai cea mai *dinamică*, instabilă și *dialectică*, ci și cea mai *democratică* atitudine față de semnele Lunii și ale limbii, abolind definitiv discriminarea clasicistă între poetic „rezervat" și non-poetic „vulgar". Deschiderea fără precedent, alimentată de mitul lumii-carte, se subordonează *modelului sintactic* (Borcilă, M., 1918 a, 31), caracterizat prin: anexarea de teritorii noi ale lumii reale, renovarea, distrugerea clișeelor, lipsa de demarcație între real și transcendent — „abolirea planului ontologic secund", „absența dedublării referentului" (*Ibidem*, 24). Întru totul de acord cu linia acestei interpretări, îi precizăm nuanța; dacă la T. Arghezi, ca la Eminescu (în perioada „scuturării podoabelor") și la L. Blaga (faza „mirabilei semințe") există rupturi, falii ale sistemului poetic, aceasta nu este pentru că planul ontologic „secund" ar fi fost epuizat și după aceea abolit, ci pentru că planul gnoseologic, imanent imaginii, a fost restructurat. O „filozofie" / o poetică a fost înlocuită cu alta ori a suferit mutații capitale. Dacă referentul nu ar fi „dedublat", cum altfel am putea atribui simbolului și metaforei simbolice funcție retorică structurantă, revelatorie în toate aceste sisteme? Cu toată înflăcărata lui devoțiune pentru *privire*, T. Arghezi rămîne Odiseul zărilor din ceață, coșarul metafizic al lunii: „Și mi-am cheltuit o viață / După zările din ceață", pentru că „De funinginile lunii / Nu mai poate să se spele/ Cel ce s-a mînjit cu ele" (*Coșarul alb*, I, 402). Fapt confirmat, evoluția marilor sisteme artistice tinde spre *reflexivizare*, spre *apropierea de forma lor pură*, așa cum Kandinsky sau Mondrian au făcut-o în pictură.

În subtext, T. Arghezi a înțeles și a luptat cu *limitele poeziei ca artă a succesiunii*. Poetica sa este un program de recuperare, bucată cu bucată, a Lumii pe care artele vizuale o redau simultan. Oricît de subtil diferite ar fi poeticile sale, acumularea creează evidența unui acord profund — un *stil al lipsei de „stil"*, fidel valorilor curgătoare ale vieții. Oricît de compartimentate ar fi, fiecare „poetică" încarnînd un tip distinct, coeziunea internă se manifestă într-un principiu de structurare: *„ecoul"*. Poeticile sale, corelative, reciproce, cresc una din alta, se înnădesc, comunică fără încetare, în ciuda hiatusurilor care, formal, le separă. Afirmăm, sperăm justificat, că prea puțin s-a insistat asupra acestui *model secvențial*, *„în lanț"*, *complementar*, de recuperare a semni-

ficației profunde, inepuizabile a lumii: „Nimic nu stă de sine în sus, nerăzimat: / Se sprijină cuvîntul tîrîș, pe alt cuvînt" (*Didactică*, I. 547)

Dacă „poezia e viața însăși" (și invers), demonul conștiinței diferențiatoare îi dictează o *extensie* care afectează semnele literaturii. Modificarea psalmilor, ca specie, precum și a fabulei, se face în direcția lărgirii semnificatului: „Fabula de-atunci încoace s-a lărgit cu toate-acestea, / Soră geamănă cu gluma, păcăleala și povestea, / Și o mai lărgim, cu voia cititorului, și noi, / Adunînd în cusătură cîteva altițe noi" (*Fabula*, II, 44)

Punînd probleme centrale ale semanticii (problema desemnării și a semnificației, de exemplu), T. Arghezi *„poetizează" concepte lingvistice și poetice*, așa cum L. Blaga își transpune poetic filozofia. Cu o asemenea pertinență încît se poate extrapola, din *textele metalingvistice*, nu numai *o poetică „personală"*, ci *și una generală.*

2. MODELUL SEMIOTIC al ACTANȚEI „PSALMILOR"

2.1. DISCURS DRAMATIC

Enunțînd, eul enunțării se definește nu numai narcisist, în forme monologal-confesive de discurs liric (vezi capitolul II, § 1.3.), ci și în raport cu „alții", în forme de reprezentare dramatică.

Emergența *nivelului proiectiv* și a *temelor tu*-ului determină interesul pentru definirea termenului *discurs dramatic*. Disociind textul de discurs = mod de organizare, „ansamblu de reguli particulare sau particularizate", I. Coteanu (1978, a, 116) a precizat, judicios, că „Discursul dramatic nu privește numai piesele literare din genul respectiv, ci desemnează orice mecanism de comunicare prin dialog, chiar cînd acesta este disimulat în monolog, în vorbire interioară etc. Expunerea dramatică — textul de acest tip — este dominată de prezența concretă sau imaginară a unui interlocutor, deși nu totdeauna ușor de identificat sau de caracterizat."

În *Psalmi*, înscenarea dramei gnoseologice într-o „vînătoare tragică" se face după principiile unui astfel de discurs „figurat"; deși plastic-dramatic, mesajul rămîne, în esență, fundamental liric: monolog dialogal.

Teatralizarea ideilor, aerul de poveste, de „mit" activizat prin constanța adresării, ne îndeamnă să tratăm *Psalmii* unitar, ca *supersemn dramatic* [78]. Ansamblul, analizat sub aspect combinatoriu și integrativ, evidențiază o structură deschisă, repetitivă, un joc constructiv ce exploatează posibilitățile combinatorii ale modelului arhetipal. Obsedantele variațiuni pe aceeași temă insolitează, totodată, tiparul preexistent, al psalmilor davidici.

2.2. MODELUL DE REPREZENTARE „CU PERSONAJE"

Acest pattern utilizează mecanismele unui *nucleu actanțial primar*, evocat generic prin modelul pronominal *eu* $\rightleftarrows$ *tu / persoana a III-a*, adică *persoane de dialog* vs. *persoane non-interlocutive*.

Într-o modelare simplificată, actanța clasică este compusă din *protagonist* vs. *antagonist* ← *adjuvant* [79], gravitînd pe coordonatele paradigmatice constituite prin selectarea clasemelor *opoziție* (↔) și transfert (→).

Epicizată, actanța din *1907. Peizaje* și mai ales cea din *Flori de mucigai* (*Pui de găi* . . ., spre exemplu) este mult mai instabilă şi bine reprezentată. Reductibile la atotcuprinzătorul, primitivul model binar, aceste structuri actanțiale nu prezintă interes semiotic special, din motivul că ambiguitatea este suprimată de autorul însuși, prin actul identificării.

Selectarea *Psalmilor* se întemeiază pe considerentele:

a) *simplitatea sistemului actanțial*, organizat după principiile unei poetici „războinice", dialogal-opozitivă;

b) *complexitatea semnelor actanțiale* = complicarea semnificanților, datorată deteriorării raporturilor de determinare referențială;

c) *ușurința* de a surprinde articulațiile modelului devenit accesibil prin repetare.

2.2.1. **Ontologia persoanelor de dialog.** Observația că poetica argheziană are aspect de conversație, de mesaj „adresat", se întemeiază, în bună parte, pe acest prim nucleu al operei. În *Psalmi*, receptorul este și interlocutor, iar mesajul este emis, cu o singură excepție (*Psalmul mut*, *II*, 306), de către o ființă umană către un destinatar presupus, niciodată identificat. „Altul" își fixează metafora în Creator, obiect de dragoste și ură care, în structurare, induce efecte de instabilitate și de integrare a opozițiilor (prin cooptarea persoanei a III-a).

Dacă vom considera că și eul enunțării se autoprezintă, ca eu al enunțului, oscilînd între sentimente și atitudini contrarii, modelul actanțial, atît de *simplu în esență*, va apărea, în *manifestare — dilatat*.

Pentru că ceea ce oferă discursul este semnificația, pornim de la ea spre reconstituirea semnului. Dacă omologăm persoana cu semnul, el se definește, în raport cu celelalte, diferențial și opozitiv (cf. Avalle, D'Arco, S., 1979, 30). Statutul referentului său este una dintre problemele cele mai spinoase și mai rodnice pentru interpretare. Și, în funcție de aceasta, problema semnificației.

Pentru o descriere simplificată, reducem actantul la pronume personal și numim E = *axa eului* și T = *axa tu-ului* (emițător și, respectiv, receptor), cu specificările deja fixate 1 = „uman" și 2 = „divin".

Din punctul de vedere al teoriei semnului, ne află la T_2 în fața unui semnificant D-o-a-m-n-e cu două sensuri atît de diferite (polarizate cînd „transcendență goală“, cînd „sacrul copilărit“ panteist), încît nu pot fi decodate ca polisemantism. Omonimie? Arghezi rupe ceea ce, prin tradiție creștină, era *un semn*; respinge codul tradițional, produs al unei imaginații vulgar-materialiste: „Pentru că n-au putut *să te-nțeleagă* / Deșertăciunea lor de vis și lut, / Sfinții-au lăsat cuvînt că *te-au văzut*“ (*Psalm*, I, 50). Acestei imaginații reductoare îi opune o esență transsubstanțializată care se refuză încercării de a fi identificată: „Ești ca un gînd, și ești și nici nu ești, / Între putință și-ntre amintire“.

Referentul lui T_2 este un *referent opacizat*. Metafora numelui propriu (Domnul, Dumnezeu, Părinte, Cine-știe Cine) își pierde funcția obișnuită a numelor proprii, aceea de a identifica fără trimitere la vreun context.

În modelul „*rațional*“, identificarea este perfectă prin numele propriu, pentru că semnificantul său trimite la un referent pe care-l circumscrie perfect. În *Flori de mucigai* protagoniștii sînt identificați prin nume proprii care, motivate contextual, își anulează natura convențională și „închid“ persoana.

Identificarea, funcție prin excelență a numelor proprii „fanice“ — manifeste, cum ar spune Mircea Eliade, nu va fi atinsă în *Psalmi* nici de E_1, nici de T_2. Refuzînd natura convențională a numelui propriu sau acceptînd-o ca atare, T. Arghezi e în permanență în căutarea unei *motivări referențiale*.

Cum s-a arătat în capitolul II, § 1.3, identitatea lui E_1 este scindată: „. . .sînt / Parc-aș fi și nu mai sînt“ (*Incertitudine*, I, 114). Gestul de *a semna* nu mai semnifică, ci numește un *complex de semne*: „Gîndul meu al cui gînd este? / În ce gînd, în ce poveste, / Îmi aduc aminte, poate, / Că făcui parte din toate?“ Înstrăinarea onomastică — „Glasuri mă strigă cu nume străine“ — se reifică în analizatorul vizual (*Mă uit*, I, 167) care scrutează, zadarnic, identitatea: „Mă uit în cer, mă uit în pămînt. / M-am întrebat cine sînt“. Consubstanțialitatea *eu-Fire* determină o diminuare a conștiinței de sine (cf. motivul eului „difuz“): „Cîte puțin sînt dator / Fără să-mi fi dat nimic, tuturor — / Și lemnului uscat, și bălții stătute“, culminînd cu risipirea și anularea în multiplu: „Sîngele meu nu-i al meu. / Mi-e teamă să zic «mie» și să zic «eu».“

Construct abstract, divinitatea nu se organizează după principii raționale, ci *mitologic-baroce* (Lotman, J.; Uspensky, B., 1978, 220). Mitologice, pentru că elementele și proprietățile personificate se comportă ca „eroi“; baroce, pentru că numirea celor ce n-au

nume, a semnelor tabuizate, induce o strategie agresivă, de permanentă asediere a denotatului care cedează, în cele din urmă, dezghiocîndu-se extensional, în substitute. Vizînd poeticitatea, Arghezi investește abstracțiunea cu calitatea de erou al lumii sale poetice; atmosfera acestui „teatru cu măști" iradiază o puternică sugestie a neantului. „Figura" celui ce există prin ascundere este *oximoronul:* „Acel ce-atinge neatins noroiul" (*Miez de noapte*, I, 100).

Cele două paradigme — *uman* vs. *divin* — se dilată, redundant, în transpunerile în sintagmatic. Ceea ce denotă o inflație a mesajului în raport cu el însuși.

Textele oferă indici ai unui tip de referință semiotică prin care *se semnalează, nu se semnifică* (cf. Valesio, P., 1978, 4). Opoziția ontologică *Ființă* vs. *ființare* face ca psalmistul să nu întîlnească, pe parcursul încrîncenatei lui aventuri de identificare, decît *indici* ai *Semnului*. Or, această reprezentare mijlocită nu semnifică ființa, ci o semnalează, parțial și succesiv, în ființările ei. Semiotic, semnul suferă o multiplicare referențială, corelativă caracterului său *fictional* (în sensul că nu are o referență empirică), *abstract și deductiv*. Prin suspendarea valorii de adevăr, simbolul T_2 împarte caracterul fictional cu alte texte, cum ar fi: teoriile deductive, visurile, minciunile, ipotezele etc.

Raportul dintre *ocultare și dezvăluire* poate fi urmărit într-un scenariu de fabulă cosmică, brodat pe o mare metaforă a Lumii și a Pămîntului.

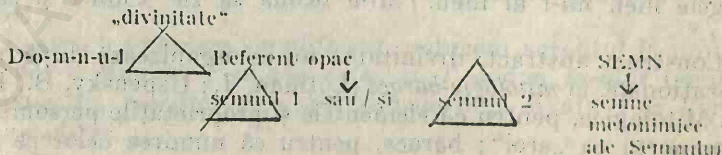
În dorința lui E_1 de a valida sau de a nega valoarea de adevăr a lui T_2, opacitatea referențială a acestuia din urmă este „coreetată" printr-o mulțime de semne metonimice. Referențialitatea multiplă se exprimă prin semne — de relevare ori de interdicție — cu statut semiotic variat:

a) semne m a t e r i a l e: lumina, vegetalul ↔ lacăt, drugi, moaște de piatră etc.;

b) semne p s i h i c e: spaima din *Duhovnicească* (I, 100) și din *Schivnicie* (I, 250) — „Spaimă liniștită stăpînește preste";

c) semne l i n g v i s t i c e: „Dar eu, rîvnind în taină la bunurile toate, / Ți-am auzit cuvîntul zicînd că *nu se poate*" (*Psalm*, I, 17).

Modelul metonimic al semnului actanțial T_2 = Semn este:



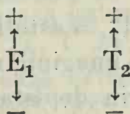
Acest al treilea semn actanțial care, în modelul Greimas (1975, 170—195), este adjuvantul, se găsește, simetric, și în axa E_1: este m e s a j u l, numit „rugă“, „rugăciune“, „cînt“ și al cărui referent sînt stările lui E_1. În măsura în care se comentează conținutul, calitatea și eficiența mesajului, discursul este autoreferențial: „Ruga mea a fără cuvinte, / Și cîntul, Doamne, mi-e fără glas“ (*Psalm*, I, 34). Dar, pe cînd la T_2 Ființa se risipește în ființare, E_1 încearcă, pe coordonatele ființării, un „salt originar“ (Ur-Sprung) în Ființă, mediat de *opera de artă*.

La ambele nivele se constată o p a t o l o g i e r e f e r e n ț i a l ă, prin dedublarea care ambiguizează E_1 și opacizează T_2. Rupt de referent, semnul polarizat devine opac. Numele, ca nume „*criptic*“, nu mai arată, ci ascunde. În *Psalmistul* (II, 167) această constatare comportă generalizarea: „Dar semnele, doar semne, răzlețe și-adunate, / Nu mai mi-ajung, părute și nici adevărate. / Vreau tîlcul plin să-l capăt și rostul lor întreg.“

Persoana a III-a poate fi supusă aceleiași polarizări ca și persoanele interlocutive. „Vecinul meu“ din *Psalm* (I, 90) este hiperbola celui care năzuiește să egalizeze T_2; acest nemăsurat orgoliu provoacă hybrisul prin care totul primește replica „în mic“ și degradat. Întreg psalmul constă în jocul ironic al lui T_2 de reducere a hiperbolei la litotă. Vedem în această coexistență a figurilor contrarii un oximoron de construcție.

În încheierea acestei „fenomenologii“ a persoanelor, conchidem că, uzînd de artificiul opacizării referentului, T. Arghezi amplifică și concretizează abstracțiunea, obligînd-o să „cedeze“, fragmentar, în semnele ei metonimice. De aici, probabil, constatarea lui P. Constantinescu (1967) precum că abia cu *Cărticică de seară* devine Arghezi „adevăratul psalmist“.

2.2.2. **Modelul retorico-sintactic.** Figura sintactică a organizării actanțiale este p a r a l e l i s m u l p o l a r i z a t:



Opțiunile retorice sînt și ele funcție de relațiile dintre actanți: o sfidare a „firii de pămînt“ la E_1 cînd imaginează o posibilă conjuncție cu T_2 (hiperbolă) și o mișcare inversă (litotă), datorată disjuncției axelor:

$$\frac{\text{supra-}E_1 \cap T_2}{\text{hiperbolă}} \quad \text{vs.} \quad \frac{\text{non-}E_1 \cup T_2}{\text{litotă}}$$

Semantic, interlocutorii se organizează după două axe:

i) *axa i d e n t i f i c ă r i i*, cu caracteristicile: funcție *conativă*, model *calificativ* (= predicatul ca proprietate), modalizare *interogativă*. Identitatea este opacizată de T_2; E_1 se definește și postulează posibilități ale lui T_2.

ii) *axa c o m u n i c ă r i i* — a) *d i r e c t e*, infirmată de blocajul semantic produs de patologia semnului. Se evidențiază funcția *fatică* (vocative, imperative), modalizarea este *negativă*, iar modelul este *funcțional* (predicatul ca relație); —b) *i n d i r e c t e*, cauzată de îndepărtarea spațio-temporală a actanților și realizată în varianta comunicării prin persoana non-interlocutivă — m e s a g e r u l:

— $E_1 \xrightarrow{\text{„cînt"}} T_2$ încercat și negat, ca ineficient: „Să-ți cînt aș vrea și-s tot neputincios / În vis și cobza mi s-a destrămat" (*Psalm de tinerețe*, II, 358);

— $T_2 \xrightarrow{\text{„înger"}} E_1$ invocat să restabilească funcția fatică suprimată: „Trimite, Doamne, semnul depărtării, / Din cînd în cînd, cîte un pui de înger, // Să bată alb din aripă la lună, / Să-mi dea din nou povața ta mai bună" (*Psalm*, I, 24).

Confirmarea imposibilității de a comunica determină *transformarea funcției în calificare și permanentizarea stării*: „Sînt, Doamne, prejmuit ca o grădină, / În care paște-un mînz" (*Psalm*, I, 34).

2.3. IZOTOPII SEMIOLOGICE [80*]

Dacă acceptăm premisa că *Psalmii* sînt un semn global, că acest supersemn este „secund" = estetic și sintetic, că modelarea caută semnificația semiotică a imaginii, nu numai pe cea lingvistică, este de un interes obligatoriu depistarea *codurilor* în care este „tradus" sistemul actanțial descris mai sus. „Limba" poate constitui un reper fundamental, deoarece este o „semiotică" în care pot fi traduse toate celelalte semiotici.

Semiologic, „mediul" comunicării poetice argheziene poate fi redus la un sistem de coduri interferente, în manieră sinestezică romantic-simbolistă (Diaconescu, P., 1972, II, 263). După cum

se știe, clasele semiologice uzează de semne naturale cum ar fi: verticalitate, orizontalitate, adîncime, temporalitate, culoare, lumină, umbre, linie, gol, intonație, gest, apropiere, depărtare etc. Prin conjuncții între axe semantice diferite au loc transpoziții care articulează categorii semiologice; cu ajutorul lor se poate proceda la reconstituirea *ontologiei* [81] sistemului poetic în cauză.

2.3.1. **Localizarea: kinezica, proxemica.** Discursul se organizează, în primul rînd, prin apel la mecanismele localizării; de aici, posibilitatea unei articulări pur *deictice* a persoanelor de dialog.

Spațiul se ordonează în jurul actanților prin sistemul deictic legat de actul enunțării: (locutor) *aici* ↔ *acolo* (alocutor / delocutor). O altă posibilitate de structurare o reprezintă substantivarea opoziției *înalt*(ul) ↔ *jos*(ul). [82]

Organizat după principii mitologice, spațiul poetic este *unic*, *închis* (deși poate fi la scară cosmică) și are capacitatea de a genera *relații non-spațiale* (Lotman, J.; Uspensky, B., 1978, 216).

Majoritatea „locurilor" ce susțin discursul comportă transcodări care le conotează simbolic: social, moral, epistemic.

Psalmii impun ca pertinente următoarele axe semantice ale spațialității:

i) *dimensiunea verticală*, după modelul complex al articulării semice: *altitudine* → *orizontalitate* ← *adîncime*.

„Jos" vs. „sus" sînt opuse numai pentru a fi unite, pentru a da o elementară coerență tematică. Predominarea liniilor verticale=„aspirație", proprie conștiinței faustice, proiectarea gotică, ca „excelsior", își au „nadirul" în „simbolurile scufundării în medii tot mai dense. Sufletul lui poartă însemnele greului, densității, intunecimii groase" (Balotă, N., 1979, 34).

ii) *situarea în spațiu*, conform opoziției *înglobat* ↔ *înglobant*. Cele mai frecvente forme și relații spațiale sînt:

— spațiu care relaționează extremele, în simboluri ca: *munte*, *pisc*, *copac* [83] (*Psalmii*: I, 17; I, 24; I, 45; I, 50; I, 90, I, 255)

— spațiu care distanțează extremele (*Psalmii*: I, 12; I, 17; I, 39; I, 50; *Psalmul mut*, II, 306; II, 142)

— spațiu limitrof, ambiguitate spațială (*Psalmii*: I, 17; I, 24; I, 255; I, 366)

— închidere sau blocaj spațial, în *Psalmii*: I, 34; I, 58; *Două stepe* (II, 307); *Intre două nopți* (I, 72).

Cele patru valori pot coexista în același text, în ordinea „negare a situării ontologice" → „consecință", adică încercare

de relaționare a extremelor sau de situare în spațiul limitrof → distanțare a extremelor sau / și blocare.

* * *

PROXEMICA, cod al distanțelor față de un reper, constată că, pe axa *apropiere* vs. *depărtare*, situarea protagoniștilor este polarizată funcțional.

Contrar simbolismului mitic, Isus-omul = „martiraj și gratuitate a sacrificiului" concentrează ambele valențe proxemice: îndepărtare extremă de divinitate „Nu-i nimenea nemernic și singur ca Isus" și apropiere de sfera „uman": „De vreme ce-nțeleptul a fost trimis cu scop, / Să moară printre oameni vîndut prin sărutare" (*Psalm* II, 285).

La E_1, visul proximității „din toate mai frumos" este cenzurat de către T_2 prin obstacole materiale — „moaștele de piatră" *(Între două nopți)*, „lacătul" (*Descîntec*, I, 26) etc. Survine, ca semn al incompatibilității, blocajul în orizontalitate (odaia), inductor al sindromului neurotic: „Și m-am întors prin timpuri, pe unde-am coborît, / Și în odaia goală din nou mi-a fost urît". Trecînd prin „boala" părăsirii (*Heruvim bolnav*, I, 32), prin spaima metafizică, starea de criză se proiectează, climatic, în abolirea spațialității (*Duhovnicească*, I, 100).

* * *

KINEZICA, cod al comportamentului gestual într-o circumstanță particulară, indică la T. Arghezi o imaginație spațială.

Dacă la G. Bacovia imagistica gestuală este *concretă* — bizară însă, datorită aglomerării unor gesturi asintactice, incongruente; la L. Blaga și la I. Barbu — *simbolică*, la T. Arghezi ea își adjudecă ambele valențe.

În primul rînd, gestul *reifică abstractul*: „Ca să te-ating, tîrîș, pe rădăcină" (*Psalm*, I, 255) sau „Vreau să te pipăi și să urlu: «Este!»" (*Psalm*, I, 45).

Sufletul osîndit să crească „îndoit" se proiectează, expansiv, în sus; dar și în adînc, în materia densă, în neant. Ascensiunea și scufundarea sînt extremele. La mijloc, opțiunea pentru real, pentru dimensiunea umană a existenței sau pentru cea interioară, a meditației, se transpune gestual ca: „Mută-mi din ceață mîna ce-au strivit-o munții / Și, adunată, du-mi-o-n dreptul frunții" (*Psalm*, I, 255).

* * *

2.3.2. **Temporalitatea.** Emanuel Vasiliu (1978, 260) a emis ipoteza că se poate construi „un model semantic al logicii temporale a propoziției".

În poetica argheziană, timpurile verbale atestă o mare varietate a experienței umane trecute: mai mult ca perfect, perfect compus, imperfect, perfect simplu în opoziție cu prezentul atemporal al blocării și al implacabilei prezenței a absolutului. Axa temporală verbală începe dintr-un moment ipotetic foarte îndepărtat — ca viitor anterior și imperfect [84]: „Să nu se știe că mă dezmierdai / Și că-n mine însuți tu vei fi trăit" (*Psalm*, I, 12), trece prin toate timpurile trecute și se proiectează ca imperativ (*Psalm*, I, 24; I, 58; I, 255) și ca viitor (*Psalm*, I, 12) sau „îngheață" în prezentul etern (*Psalm*, I, 34; I, 45).

În derivarea izotopică sînt exploatate, alături de implicațiile timpurilor — m o d u r i l e verbale, în special marca „non-real" a condițional-optativului (*Psalmii:* I, 12; I, 255; II, 422).

Organizarea polară se manifestă și la nivelul d e i c t i c e l o r și al l e x e m e l o r t e m p o r a l e: „Aștept cu *ceasul* și tu rabzi cu *anii*" (*Psalm*, II, 422). Simbolul temporal al lui T_2 este *veacul* = *vecia*, pe care E_1 îl percepe divizat:" . . . mîndru că pui punte / Pe creștete, din lume către *veac*, / Și-am ascultat bătaia-i de *tic-tac*" (*Psalm*, I, 255).

Axa temporală interferează cu alte clase semiologice, în primul rînd cu cea spațială și cu cea axiologică. Prin specificare redundantă, este configurată imaginea unui timp degradat: „Și *anii* mor și *veacurile* pier / *Aci* sub tine, dedesubt, *subt* cer" (*Psalm*, I, 39).

Imaginația poetică valorizează și izotopia *zi* vs. *noapte*, polarizată pe baza semantismului luminos; spațialitatea nocturnă este o metaforă simbolică ambivalentă, semnificînd „exterioritate vs. interioritate", „altitudine vs. profunzime", „puritate vs. corupție": „Și pe cînd îmbătrînește / Lumea, jos, printre cotețe / Într-o nouă tinerețe / Zilnic cerul nopții crește" (*Miez de noapte*, I, 30).

Cel mai interesant psalm, sub raportul fuziunii *timp* — alte axe semice, este *Psalm* IX (I, 90), imagine a unui univers răsturnat, făcut din semne nediferențiate, reversibile: „veacul pătrat" = „peretele", „veacul în lat" = „treapta", „vecia" = „scara", „clipa" = „Musca mută a timpului rupt".

2.3.3. **Coduri senzoriale**

a) *S u n e t e:* *zgomot* vs. *liniște*. Liniștea, necuvîntul este metafora incomunicării: „Și se făcu-ntuneric, tăcere și răcoare" (*Psalm*, II, 283); „Musca mută a timpului rupt"; „Ruga mea e fără cuvinte, / Și cîntul, Doamne, mi-e fără glas" (*Psalm*, I, 34).

b) *Materia*. În *Psalm* IV (I, 34) actanților le corespund semnele materiale:

E_1		T_2
metal zmarald noapte	vs.	cristal fruct → suc {floare, tulpină} lumină

adică lexicalizarea semelor polarizate:

duritate, tenacitate sterilitate deschidere obscuritate	vs.	fragilitate rod închidere permanentizată luminozitate

Semnul metonimic de cea mai înaltă frecvență este, pentru T_2, în registrul celest — steaua: „Te-ntrezării în stele, printre pești" (*Psalm*, I, 45); „Din ale cărui miezuri vii de stele / Cerc să-mi îngheț o boabă de mărgea" (*Psalm*, I, 50). Valorile acestei metafore simbolice au fost analizate, în contextele poeticii lui L. Blaga și pe baza *Dicționarului poetic al lui Eminescu*, de către Florea Șuteu în 1972 și, respectiv, 1965.

Apar, cu totul rar, luceafărul (*Psalm de tinerețe*, II, 358), luna (*Psalm*, I, 24), soare:" Uitîndu-se la soare cum sîngerat se duce, / Cu care se simțise de-un fel și-o rădăcină" (*Psalm*, II, 283). În registrul de jos — vegetalul și făpturile „minuscule", în toate ipostazele lor umile. Aceasta constituie o direcție mai largă a poeziei lui T. Arghezi, lizibilă și ca excelentă literatură „pentru copii".

Psalm XII (II, 142) dezvoltă o corelare oximoronică în codul luminii: „În strălucirea nopții, mari stelele și *oarbe* / Chemîndu-mă-n Tărie, prăpastia mă soarbe".

În simbolica luminii, E_1 este reprezentat prin semnul minus: *beznă și putregai* = „moarte" (*Psalm*, I, 12), *ceață* (*Psalm*, I, 24; I, 90; I, 255), *întuneric* (*Psalmul mut*, II, 306).

Disjuncția actanțială este astfel metaforizată în codul luminii polarizate: „Opaițele nopții s-aprind la mii de poștii, / Din țări în țări de *stele*, din ce în ce mai sus → Și se făcu-*ntuneric*, tăcere și răcoare" (*Psalm* XIII, II, 283). *Psalm* II (I, 17) este singurul cu o reprezentare luminoasă pentru E_1: „Unde dă beznă, eu frămînt *scîntei*"; totuși, cadrul ontologic propriu efortului gnoseologic este, cu preponderență, nocturnul: „Steagul *nopții* adăpostea faptele mele".

c) T_2 îi atribuie lui E_1 un *cîmp vizual* hiperbolic: „Sătul de ce se vede, flămînd de nu se vede". Ochii, fixați în

gestul romantic-gotic de scrutare a înaltului — „Cu ochii-n turla-ţi milostivă" — nu sînt simbolizaţi şi nu definesc poezia *Psalmilor*.

Culorile sînt — pentru T_2, *albul*: „Şi te scrutez prin albul tău veşmînt" (*Psalm*, I, 34), iar pentru E_1 — *negrul* — „Ard... ca un tăciune". În *Heruvim bolnav* (I, 32) opoziţia cromatică este lexicalizată: „apele negre" vs. „trupu-i alb".

În încheierea sumarei analize a semnificaţiei codurilor, se poate afirma că imaginaţia lui T. Arghezi este, în *Psalmi* (şi nu doar în această specie poetică), preponderent concretă şi, în mod particular, *spaţială*.

2.4. MODELE SEMANTICO-SINTACTICE

Pentru că sensul se construieşte la nivelul profund al textului şi se captează ca procesualitate, graniţele componentelor *semantic-sintactic-pragmatic* sînt evanescente şi greu de precizat. Relaţiile intratextuale care determină „acordul semic" al discursului obligă la o lectură verticală, de incluziune paradigmatică, şi la una orizontală, de implicaţie logică, de integrare contextuală şi de omogenizare a disonanţelor.

Abordarea paradigmatică înseamnă descrierea textului în perechi conexe care, pe lîngă faptul de a se dispune în paralel, prezintă caracteristica de a se polariza. Definitoriu pentru barochismul poeticii argheziene (cf. capitolul V, § 1), acest rigid sistem *binar* solicită, spre concretizare, inserţia masivă a codului retoric. Corectivul, capabil să diferenţieze invarianţa schemelor profunde, este menit să le activizeze literaritatea.

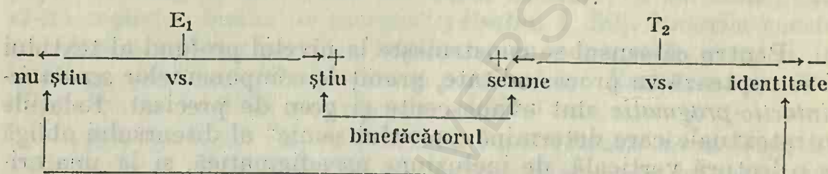
Din punct de vedere semantic, descrierea structurală nu priveşte lexemele, ci *semele*, a căror prezenţă recurent-omogenă a fost numită izotopie[85]*. *Psalmii* par să prefere o structurare echivalentă a semelor echilibrate de semele opuse, din aceeaşi categorie. Identificarea categoriilor semice conduce la ceea ce Teun van Dijk (1973, 384) a numit structură tematică, termen ce evocă „izotopia" lui A. J. Greimas (1975) şi M. Arrivé (1973).

2.4.1. Structura tematică şi modelele ei. Cele patru clase tematice decelate decurg din sistemul actanţial şi se definesc prin categorii semice polarizate.

A. Pe axa identificării:

a) *Psalmii identității*, cu semele tematice *semn metonimic* vs. *Semn* (*Psalmii*: VII- „Pentru că n-au putut să te-nțeleagă", I, 50; XI: „Făr-a te ști decît din presimțire", I, 366; IX: „Vecinul tău a strîns cu nendurare", I, 90).

Structura sintactică a acestor texte este concesivă și antisimetrică. În *Psalm* XI (I, 366), deși E_1 recunoaște darurile primite, ca semne ale lui T_2 — „binefăcătorul", totuși nu se produce o ameliorare în starea lui de gol existențial („groapă", „călătorul"), pentru că nu-i poate identifica esența: „nu știu cine-i". Cele două izotopii actanțiale paralele se polarizează, iar nucleul final reține extremele și neagă contextul pozitiv precedent: *deși* [+, +], *totuși* [—, —]. Interogația pronominală produce virtualizarea obiectului cunoașterii și deschiderea structurii poetice:

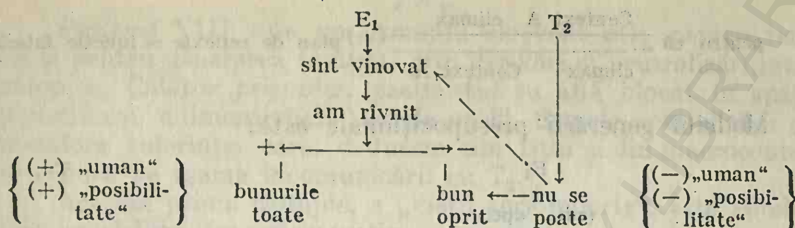


b) *Psalmii neputinței*, cu marca *aspirație* vs. *imposibilitate* (*Psalmii*: II „Sînt vinovat că am rîvnit", I, 17; XVI: „Doamne, tu văd că mi-ai rămas . . ." II, 422; *Psalmul mut*, II, 306). Variantă a celor precedente, aceste structuri semantice se explică prin blocarea identificării (= funcție conativă) datorată unei interdicții impuse de T_2.

În *Psalm* II (I, 17) rîvna pentru bunurile pămîntești greu accesibile, dar mai ales pentru „bunul oprit" = Semnul, materializat (numai în acest text) prin sinecdoca lingvistică „nu se poate", induce lui E_1 starea de hybris.

Întregul discurs este enunțat într-un nucleu inițial, printr-o calificare — „Sînt vinovat" — și o relație cauzală — „că am rîvnit / Mereu numai la bun oprit". Finalul, fals adversativ, închide raționamentul și poate fi permutat la început, deoarece „sînt vinovat" este o consecință a interdicției nesocotite. Obiectul dorinței se polarizează în izotopiile care reiau, redundant, actanții: „bunurile toate" = bunuri pămîntești ↔ „bun oprit" = Dumnezeu. Ultimele versuri rup, prin anticlimax, linearitatea ascendentă a acumulărilor semantice și resemantizează, recursiv, calificarea

din nucleu, prin ideea de cauză: „Sînt vinovat“ $\xleftarrow{\text{cauză}}$ „bun oprit“(= „pus sub interdicție divină“)



B. Pe axa comunicării:

a) *Psalmii* *o p ț i u n i i*, constituiți pe opoziția semică *posibilitate* vs. *opțiune* (*Psalmii:* I „Aș putea vecia cu tovărășie“, I, 12; VI *Te drămuiesc în zgomot și-n tăcere*“, I, 45; X „*Ca să te-ating, tîrîș pe rădăcină*“, I, 255; XII „*Călare-n șea, de-a fuga pe vînt, că Făt Frumos*“, II, 142).

Psalm I (I, 12) este unul dintre cei mai reprezentativi pentru valorificarea semanticii procesuale conținute în modul condițional-optativ. Verbul modal *aș putea* generează, conform implicațiilor sale presupoziționale, două contexte paralele, egale și de semn contrar. Planul de reflexie se află la mijlocul textului și constă în interogația cu funcție fatică: „Pentru ce, Părinte, aș da, și pentru cine ...“; cu acest vers-oglindă începe replica-opțiune, perfect simetrică, a primului context: $A \rightarrow \bar{A}$.

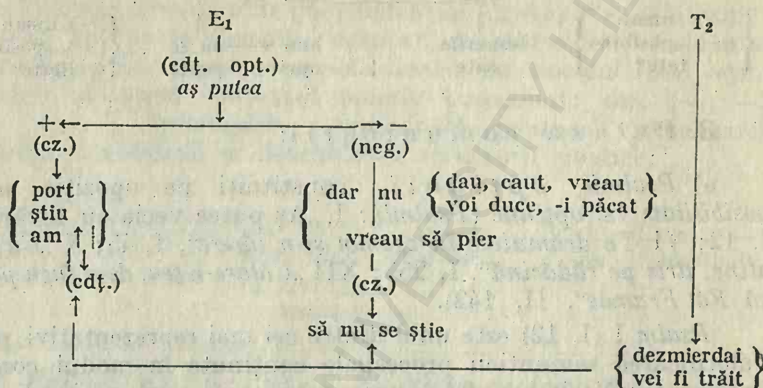
Opțiunea „Vreau să pier în beznă și în putregai“ este nucleul care neutralizează prima izotopie: „Nencercat de slavă, crîncen și scîrbit“; *slavă* reia izotopia „creație artistică“ din primul context și sintetizează oximoronul „Că am leacul mare-al morții tuturor“. Completarea izotopiei cu termenul nemarcat *non-slavă* recapitulează determinările unui E_1 dedublat contradictoriu, oscilînd între „uman“ și „suprauman“, între terestru și celest, între creație și disoluție.

Ultimele versuri explică opțiunea: „Și să nu se știe că mă dezmierdai / Și că-n mine însuți tu vei fi trăit“ și neutralizează, reiterativ, prima izotopie. Flash-ul recapitulativ completează în același timp prima izotopie cu implicația condițională și distan-

tează temporal actanții, prin negarea prezumtivei lor conjuncții. Modelul sintactic este:

$$\text{pentru că} \; \overset{\longrightarrow}{\underset{\longleftarrow}{\frac{\text{Context A} \quad \text{climax}}{\text{climax} \quad \text{Context } \bar{A}}}} \; \begin{matrix}(+)\\(-)\end{matrix} \; \text{plan de reflexie} = \text{funcție fatică.}$$

Modelul generării presupoziționale este:



Discursul este subiectivat prin verbele modale: *a putea*, *a vrea*, *a ști* și ironizat prin opțiunea în chiasm — negarea categoriilor afirmative și afirmarea categoriilor negative:

$$\textit{aș putea}: \frac{\text{afirmativ}}{\text{afirmat}} \quad \text{vs.} \quad \frac{\text{negativ}}{\text{negat}} : \textit{vreau}$$

Aceeași structură, dar prin paralelism sintactic negativ și prin oximoron, este în *Psalm* XVII (II, 360): afirmativul este echivalat cu negativul, negativul este considerat pozitiv: „Trăirea mea se cheamă viață și omoară"; „Că ne ucide moartea, nu viața și iubirea".

b) *Psalmii singurătății*, cu marca *prezență* vs. *absență*, în majoritate calificativi, se realizează în două structuri:

i) cu izotopia „singurătate absolută", rezultat al recunoașterii limitelor umane (*Psalmii:* IV— „Ruga mea e fără cuvinte", I, 34; VIII: „Pribeag în șes, în munte și pe ape", I, 58; XVI: „Doamne, tu singur văd că mi-ai rămas . . ." — II, 422);

ii) cu izotopia „invocare a semnului metonimic" pentru a neutraliza, la E_1, starea de părăsire (*Psalmii*: III

„Tare sînt singur, Doamne, și pieziș!“, I, 24; V: „Nu-ți cer un lucru prea cu neputință“, I, 39; *Psalm de tinerețe*, II, 358).

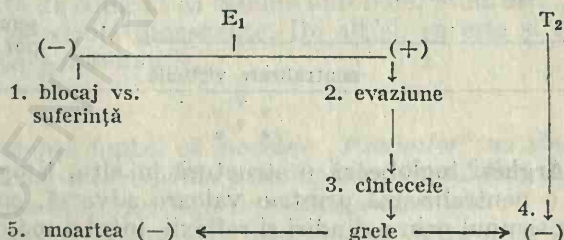
* * *

Psalmul VIII este un exemplu elocvent atît pentru temă, cît și pentru generarea textului prin derivări și neutralizări interizotopice. Călător prizonier, psalmistul se află blocat în spațiul punctiform, adimensional „marele ocol“. Semele spațialității sînt metafora suferinței care, deducem din titlu și din macrocontext, este pusă pe seama incomunicării cu T_2.

Această primă izotopie, a „vieții spre moarte“, este corelată, prin paralelism sintactic negativ, cu reversul ei concesiv „evaziune“ (versurile 13—16). Din ea va fi derivată apoi izotopia „*cîntecele grele*“ = „transformarea experienței în semn poetic-fatic“, ineficient însă în relația comunicativă cu T_2 — „Nu lua în seamă cîntecele grele“. Negarea funcției de comunicare a semnului metonimic al lui E_1 („*grele*“ unifică ambele izotopii ale lui E_1) separă actanții și permanentizează prima izotopie.

O neutralizare explicită a izotopiei *cîntec* se află în *Psalm de tinerețe* (II, 358): „*Să-ți cînt* aș vrea și-s tot neputincios. / În vis și cobza mi s-a destrămat.“ Cîntecul (activ) intră în opoziție cu rugăciunea (pasiv): „Uită-te, Doamne, jos detot, în jos, / *Se roagă* către tine cel îngenunchiat“.

Revenind la *Psalm* VIII, reversul final „Și cîntă moartea-n trîmbițele mele“ neutralizează izotopiile „evaziune“ și „comunicare“ cu T_2, confirmînd și lărgind, prin simbolizare, sensul celei dintîi — „moarte“:



Din circularitatea modelului reies: jocul pozițiilor derivate, efectele de frîngere bruscă și de polarizare:

negativ ←———— pozitiv ————→ negativ, felul în care o

izotopie sumarizatoare *cîntecele grele* = „moarte“ unifică asperitățile discursului și-l simbolizează explicit, prin introducerea unor raporturi transfrastice de dependență:

ordine lineară:

I deşi *II* + *III*
dar *III* ≠ *IV*, ci *V* + *I*

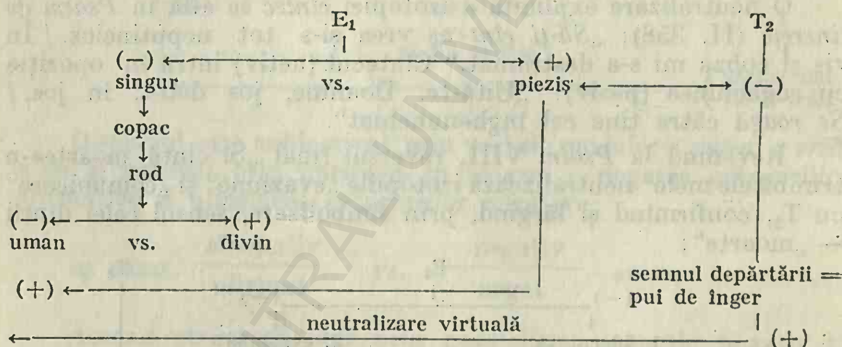
ordine recursivă:

I pentru că (−) *IV*, deşi *II* + *III*,
deci / încît *V*

* * *

Psalm III (I, 24) enunţă în versul iniţial nucleul întregului text, adică cele două izotopii actanţiale şi cele două izotopii derivate din E_1: „Tare sînt *singur*, Doamne, şi *pieziş*". Calificările lui E_1 sînt neutralizate şi, implicit, explicate, prin invocarea lui T_2, pentru a restabili comunicarea întreruptă: „Trimite, Doamne, semnul depărtării, / Din cînd în cînd, cîte un pui de înger".

Izotopia *singur*, metaforizată în simbolul *copacului* „între vecii şi ceaţă", se defineşte prin raportare la registrul opus — *rod*. Non-participare la ceea ce este „rod" uman şi dorinţa de a anula această stare; participare la rod „divin" şi opţiunea de a i se opune „pieziş". Coexistenţa planurilor contigue *real* vs. *metafizic* caracterizează, în *Psalmi*, simetria gîndirii argheziene.



* * *

T. Arghezi înglobează o structură în alta, îi opune perechea conexă, o neutralizează printr-o valoare adversă, contextualizînd *geometric* semnul prin oglindiri şi reflexii, totul după o logică dominată de opoziţii. Sintaxa nu înaintează armonios, ci într-o indeterminare care, privită global, apare ca fiind circulară.

2.4.2. Structuri „geometrice" vs. structuri „silogistice". Comparată cu logica narativă, lirica are, prin preferinţa pentru parataxa care „ascunde", o sintaxă aproape primitivă. Juxtapunerea unor construcţii eterogene din punct de vedere gramatical serveşte însă literaturizării; din aparenta libertate de construcţie

rezultă o reversibilitate a discursului care poate fi multiplu permutat, conform logicii ascunse a relațiilor de dependență dintre părți.

În *Psalmi*, relațiile sintagmatice dintre părți slăbesc, pentru că simetriile paradigmatice preferă tehnica simplă a parataxei.

Relațiile manifeste sînt constatative și au caracter de exterioritate. O consecință a acestui caracter ar fi sintaxa contorsionată, ambiguizată prin eliminarea înlănțuirii „logice".

Dacă sintaxa de suprafață nu este relevantă, la T. Arghezi, decît ca geometrizare, ca distanțare a structurii în interiorul ei înseși, dacă nici calitatea propozițiilor, nici topica nu pot spune decît atît, rămîne *să opunem rupturii de suprafață* ceea ce ea ascunde — *continuitatea de adîncime*. Dacă apelăm la structura sintactică profundă ajungem la *sintaxa transfrastică*, cu raporturile ei de implicație [86*], presupoziție etc.

Din compararea structurii sintactice de suprafață a *Psalmului* IV „Ruga mea e fără cuvinte" (I, 34), alcătuită din 20 de principale, două subiective, două directe, o finală și o atributivă, cu modelul structurii transfrastice, ne putem face o idee a ceea ce disimulează parataxa: raporturi cauzale, finale, consecutive, adversative, ambiguizate de spațiul dintre ele, creat prin permutări. Spațiu care, evident, este mai important decît „exprimatul".

O consecință a *spațializării* structurii este că *ordinea strofică își pierde importanța*, iar discursul are tendința de a-și constitui *serii relativ autonome*. De exemplu, macrostructura din versurile 13—20, metaforă a conceptelor „te gîndesc", „să poată să-nțeleagă" poate fi detașată de context ca discurs autonom, mult mai „poetic" decît discursivele strofe precedente. De altfel, ea este și separată printr-un hiatus polisemantic.

* * *

Este o evidență faptul că *modelele „Psalmilor" nu sînt numeroase* și că figurile sintactice ale paradigmelor (paralelismul, polarizarea) sînt forme *simetrice* față de o axă semantică.

Funcționarea modelelor este însă *diferită* de la o structură la alta și acest lucru poate fi demonstrat prin desfășurarea *codurilor* și prin apel la structura de suprafață.

3. DE LA SEMN LA SIMBOL. POETICA „INSCRIPȚIILOR"

3.1. „OCHIUL" ȘI „SCRIEREA"

Există, în *Cîntare omului*, un text (*Născocitorul*, II, 11) în care se vorbește despre om prin obiectele în care și-a prelungit ființa și care, contrar așteptărilor, i-au sporit cîmpul adversităților: „Ai născocit făina și pîinea tuturor, / Ca să ajungi de pîine gonit și cerșetor". Ideea ostilității, cu referințe sociale aici, este completată, în direcție ontologică și gnoseologică, cu imaginea omului-trestie asediat de „Fărîme știrbite și-ntregi / De lucruri pe care de-abia le-nțelegi. / . . . Spărturi de icoane, păstrîns a mustrare, / O schiță de bine și rău *cuvîntare*" (*Reminiscențe*, I, 415).

Așadar lumea conține un „alfabet", iar semnele iconice sînt descifrabile ca „limbaj" — cu amendamentul că semnificația nu se constituie în afara nexului subiect-obiect. În funcție de cel care instituie semioza, *lumea este și nu este o „carte"*. Simbioza om-obiect, reproducînd și la acest nivel modelul dublului reversibil, determină prezența, alături de / și anterior izotopiei c a r t e - l u m e, a toposului l u m e a - c a r t e. Într-un dialog cu presupușii cititori, T. Arghezi își declină orice competență livrescă. Adeziunea la civilizația nescrisă topicalizează opoziția *gîndire mitică* vs. *civilizația „hîrtiei"*: „Și carte nici n-am prea învățat. / Ce carte știu, e din țărînă. / Pui slove mici cu plod, și mi le-ngînă / Și le citesc în brazdă greierii citeți / Trei nopți și două dimineți, / Și ele cresc și dau tulpini și foi / De cărți înfășurate strîns,de păpușoi. / Școala mi-e cîmpul, dascăl mi-e pădurea / Și iscălesc frăția cu securea" „Fă bine, scoate din cotor / Foaia zbîrcită-n el, de scriitor, / Și nu mă vinde pe hîrtie. / Că satul nostru altă carte știe" (*M-au întrebat*, I, 367). În direcție pedagogic-pragmatică, „văzutul" este preferat cuvîntului abstract.

Specia numită metaforic „inscripție" situează acest capitol al poeticii lui T. Arghezi în continuitatea poeziei obiectelor, cristalizată în simbolism și, îndeosebi, în parnasianism [87].

Cultivate în imanența, dar și în transcendența lor, semnele iconice ne introduc, prin subiect, într-un univers semnificant — „pădurea de simboluri" baudelaireană. Acest „paralingvism" este o comunicare transferată în domeniul sensibilului și face uz de marele limbaj al ontologicului.

Semiotica vizualului, axată în *Inscripții* pe simbolica *o c h i u - l u i*, este o izotopie complementară „cîntecului" performat în *Cuvinte potrivite* (și alte volume) în materia eterică a codului muzical. Simbol al scrutării, al privirii care pătrunde dincolo de aparență, „ochiul" arghezian este, ca în plastica lui Țuculescu, „un semn de întrebare placat pe ontologia originii și a fundamentalului" (Liiceanu, G., 1981, 72). Ochii materiei, populînd suprafața sensibilă a fenomenalului, sînt interpretați (în direcție baroc-expresionistă) prin stările psihice și emoționale pe care le determină. „Teme-te de ochiul care te pîndește din orbul zid" — iată o prescripție a romantismului german rescrisă de T. Arghezi cu „flori de mucigai". Zidul înspăimîntă, persecută cu fantoma unei căutături tefere. Climaxul proxemic om-divinitate este trăit, în *Duhovnicească* (I, 100), ca teroare paralizantă ce condamnă victima la inerție: „Ei! Cine-i acolo-n haine-ntunecate? / Cine scobește zidul cu carnea lui, / Cu degetul lui ca un cui, / De răspunde-n rănile mele?"

Calm, permanentizat, transcendentalizat, motivul reapare în *Păretele de var* (I, 353); peretele este o panoplie de semne: „Păretele de var, de lîngă pat, / Cu zugrăveli și *semne* s-a-mbrăcat. / Rîuri de ochi și brîie lungi, de pleoape, / Tremură-n zid ca unda unei ape — / Și unii ochi din stoluri s-au ales, / Orînduiți cu feluri de-nțeles." În procesul de interiorizare a universului, simbolismul privirii relevă, după faza metafizică („Căutătura teafără și tare / Mi-a pus din tencuieli o întrebare, // Doi ochi mocnesc scînteia-n neființă / Și mă scrutează bezna lor cu stăruință") — una figurativ-abstractă: „Și, scrise deslușit, ies dintr-un sul / Golul pătrat, numărul sterp și sensul nul" (*Ibidem*, 354).

În chip de mire hieratic („prinde-mi tulpanul alb de gît / Cu boldul lung de aur cu gămălie-albastră. / Și dă-mi și-o floare din ghiveciul din fereastră"), Poetul se încredințează Firii, fecundînd-o cu spiritul său: „Copacul, vîntul au venit de-aseară / Și cheamă *gîndul* istovit, afară". Pătrunse de-nțeles, lucrurile se reflexivizează, devenind, *din semne iconice*, *simboluri* (*Întoarcere*, I, 332).

Lectura obiectelor, decodarea simbolică a materialului iconografic pus la dispoziție de către lumea-carte este numită de T. Arghezi „inscripție". Caz unic în poetica românească, această

retorică a *scrierii* face din orice formă naturală o rampă de lansare a subiectului. „Scrierea" presupune, în structura de adîncime a oricărei „inscripții", performativul *scriu + obiect direct*, adică o erupție a lui *scriptum* în *fenomenal*.

În acest nou avatar poetic, eul se apropie de lumea referențială nu pentru a o transgresa în lume estetică *(Testament)*, ci pentru a-i deconspira semnificația. Scriind-o sau, mai precis, transcriind-o dintr-un impuls ludic, poetul-scriptor repetă gestul cosmogonic primordial: „M-apucai, moliu, să-nvăț / *În țărînă-a scri cu băț*. / Măcar țărina să deie / Vorbe-n brazdă și condeie. // Om în vîrstă și tîrziu, / Tot am învățat să scriu. / Prins ca de-o copilărie, / Mîna se porni să scrie. / Mîzgălii cu tibișir / Lemnele din cimitir. / Făcui *semne, cercuri, cruci*, / Pe bordeie, pe uluci. / Se găsesc pe cîte toate / Slovele mele culcate." (*Inscripția cărții*, I, 331). Lumea-carte nu purcede de la o creațiune prin Logos (cuvîntul Genezei este persiflat în *Inscripție pe Biblie*, I, 45), ci prin *scris*. Cosmosul „scris" din *Abece* (I, 231) este atribuit unui demiurg estet, cu propensiune spre gratuitate: „A vrut Dumnezeu să scrie / Și nici nu era hîrtie. / N-avea nici-un fel de scule/ Și nici litere destule. / C-un crîmpei de alfabet / Mergea scrisul foarte-ncet. // A-ntins cerul ca o coală / În toată Tăria goală. / Însă pana nu scria. / A luat atunci o nuia / Și a însemnat cu ea, / Cu argint, stea lîngă stea. / Și ca să vadă pe schele, / A făcut și cruci și stele. // Ce-a scris noaptea s-a zvîntat, / Apoi, pîn'la scăpătat, / Cu sugătoare de soare — / Și ziua și pe-nserare — / A citit și tot a șters, / Cîte-o vorbă, cîte-un vers, / Și cîte o dată, fată, / Toată foaia, cartea toată, / Fincă Dumnezeu ce-a vrut / P-ormă nu i-a mai plăcut. / Că din scrisele prea dese / Nici lucru prea bun nu iese." Prin schimbarea finală a perspectivei, moralistul Arghezi ironizează activitatea hipersemnificantă atribuită agentului creator: „Cît *a scris* el *cerul* tot, / Să spui drept, a ști nu pot. / Învățați cu cărțulie / Cred c-aproape o vecie. / Pe cît mintea îl ajută / Melcul crede că o sută / De vecii întregi și pline. / Melcul știe, cred, mai bine. / Însă cerul, în sfîrșit, / E de-atuncea *tipărit*".

3.1.1. Deplasarea suportului material al scrierii

Mulțimea de „epitafe", „pisanii", „portrete" incizate în piatră și în alte materiale dure indică refuzul și sînt semnul unei crize a „civilizației hîrtiei".

Întrebarea „pe ce se scrie cartea?", periferică în alte situații actului creației, devine pentru T. Arghezi pretext pentru anume meditații poetice asupra structurii semiotice a semnelor estetice.

Răspunsurile se referă la următorii semnificanţi:

a) Z i d u l = „limită". În împrejurări crîncene, mitul orfic apare ca inadecvat; se recurge, în consecinţă, la un suport grafic mai puţin efemer şi la gesturi demonice. *Flori de mucigai* (I, 118) deconspiră un act performativ de excepţie: „Le-am scris cu unghia pe tencuială / Pe un părete de firidă goală, / Pe întuneric, în singurătate".

Universala polarizare atinge trupul uman. Tocită, „unghia îngerească" este înlocuită de cealaltă, demonică: „Cînd mi s-a tocit unghia îngerească / Am lăsat-o să crească / Şi nu a mai crescut — / Sau nu o mai am cunoscut. // Era întuneric. Ploaia bătea departe, afară. / Şi mă durea mîna ca o ghiară / Neputincioasă să se strîngă. / Şi m-am silit să scriu *cu unghiile* de la *mîna stîngă*". Cele două secvenţe citate flanchează, în „amonte" şi în „aval", cinci versuri mediane — cele mai scurte din întregul text — complementul rezultativ al performanţei. Ca în orice artă poetică, meditaţia se concentrează asupra acordului semnificat-semnificant, cu insistenţă asupra celui dintîi: „stihuri fără an, / Stihuri de groapă, / De sete de apă / Şi de foame de scrum, / Stihurile de-acum".

b). T r u p u l u m a n = „memorie". Scrierea „în carne" a mesajelor erotice, contextualizată analogic, devine un semn metonimic cu valoare simbolică: „Să te uiţi în carne, şi să ghiceşti în vis" (*Epitaf*, I, 116). Prin insistenţa cu care este supus privirii, semnul caligrafic perpetuînd memoria celui dispărut — „Acesta e sufletul meu, Raşel. / Rugaţi-vă pentru el" — are valoarea unui testament: „'Nainte de-a lăsa condeiul să zacă / Uscat, ruginit şi frînt, // . . . Dă-mi voie să-l înmoi în apă tare / Şi cu stihurile mele din urmă să fac însemnare / Caligrafică, pe piele, / . . . Pentru ca pruncul tău, sugînd la ţîţă, / Să-nveţe-n frumuseţea ta".

Riturile „trecerii" au codificat un limbaj obiectual perpetuat prin tradiţie. Mesajele înscrise pe obiecte rituale funcţionează prin dublă sinecdocă: „Ţi-am scris de-o viaţă stihul de dragoste, întîiul, / Într-un *pantof de nuntă*, uitat între caişi, / . . . Ca *să-ţi sărute* talpa de-aproape şi călcîiul" (*Inscripţie în pantoful logodnicei*, I, 419) sau „Nemaiputînd să ţi-l sărut, eu, faur, / *Surîd* în stihul ce ţi-l scriu *pe aur*" (*Inscripţie pe un inel*, I, 382).

Transcrisă, inscripţia „pe inel" este de o mişcătoare naivitate: „Trei cuvinte viaţa-ntreagă. / Două puncte: Îmi eşti dragă" (*Inscripţie în inel*, I, 419).

c) C o s m o s u l = „carte". Deosebindu-se fundamental de „lumea" lui Lucian Blaga, copleşită de rune — semne cu chei pier-

dute, preexistente actului cognitiv, Tudor Arghezi *introduce* misterul în lucruri, intervenind activ, cu *noi semioze*. Poetul-demiurg își pune amprenta pe tot ce atinge: „M-ajunsese și-o turbare / Să pui *semne de-ntrebare*, / Cîte trei, pe toate cele, / Cînd pe pietre, cînd pe stele. / Zgîriam cîte ceva / Pe urcioare, pe ulcea, / Pe o casă, pe o poartă, / Pe copaci, pe frunză moartă. / Au scăpat de pana mea / Meiul doar și mazărea". (*Inscripția cărții*, I, 331). Misterul arghezian acționează nu în sens metafizic, ci în sensul frumuseții, al meșteșugului de a polei lumea cu sonorități cromatice: „Slovele cele mai bune / Le-am scris negre, cu cărbune, / Pe deasupra cu vopsele. / Le-am pus ceară cu mărgele, / Și dintr-unele tipare / Mi-a-ncolțit și cîte-o floare" (*Ibidem*, 332).

3.2. STRATIFICAREA SEMNULUI POETIC

În deplin acord cu datele poeticii structurale, T. Arghezi etalează, cultivînd poezia obiectelor, complexitatea structurală a semnului poetic. Prin „suprapunerea semnificantului limbajului peste semnificantul obiectelor" (Miclău, P., 1981, 206), pe de o parte, prin demontarea mecanismelor retorice, pe de altă parte.

Scrierea pe obiecte nu este numai decorativism caligrafic, ci și captare ori atribuire de sens, grație unei sensibilități fixate ea însăși în canavaua „scrisului".

3.2.1. Semnificantul. Ca un parnasian întîrziat, T. Arghezi lunecă pe suprafața obiectelor estetice, pentru a descrie exuberanța formei plastice. *Mitra lui Grigorie* (I, 66), returnată spre momentul făuririi ei, umanizată paradigmatic cu semnele utilizatorilor, este exemplară prin interesul (baroc) pentru formă, în dauna conținuturilor: „Aici, se subțiază metalul străveziu, / Și, fir plăpînd, ca firul de păr prin flori se coase: / Tors ca din furci de aur și ajungînd mătase. / Pe nicovala neagră, se iscă nimbul viu".

Chinezeria autumnală, policromă și exotică din *Inscripție pe paravan* (I, 23) disimulează o alegorie de sentiment, ca și *Desen romantic, zgîriat pe o amforă veche* (I, 391) sau ca *Inscripție pe evantaliu* (II, 305), text rezultat din jocul pronominal, în urma schimbării instantanee a interlocutorului primelor două versuri cu delocutorul.

3.2.2. **Simboluri.** Ontologia paradoxală a obiectelor constă în aceea că ele sînt ceea ce nu sînt, deoarece semnul obiectual e semn a „ceva", act de semnificare. „Ochiul" este acum un „simbol telescopic" (Liiceanu, G., 1981, 72) — privire arheologică ce explorează fața ascunsă a lucrurilor și-i restituie limbajul (= „istoricitatea").

În adîncuri, semnificația unor semne este incertă: „A fost? N-a fost? E de prisos" (*Inscripție pe mormînt*, I, 382) sau paradoxală: *Inscripție pe Biblie* (I, 45), *Inscripție pe ușa poetului* (I, 413).

Inscripțiile nu sînt doar forme de înființare, prin analiză sau descriere, a semnelor, ci și de demascare a unor semioze deteriorate. Se recurge la un limbaj antifrastic, ca în: *Inscripție pe tobă* (I, 411), în care relația ironică se întemeiază pe jocul dintre gol (al tobei și al minții) și (ră)sunet, *Inscripție pe un craniu* (I, 411) — o demascare a vanității, cu surse biblice, ca și *Inscripție* (II, 439); *Inscripție pe un flacon de cristal* (II, 226), — un joc intertextual cu o expresie paremiologică, *Inscripție* (II, 492) *Inscripție pe o carte de bibliofil (avut)* (II, 510) și alte asemenea poeme ocazionale.

La antipodul celor două modele sus-menționate — și nu mai puțin „argheziană" — este *stratificarea metaforei simbolice* și *deschiderea mitică a semnelor iconice.* Subiectivitatea care „în-scrie" traversează materia, radiografiindu-i simbolismul latent.

În reprezentarea semnului lingvistic *casă* (*Inscripție pe o casă de țară*, I, 29), referentul este sustras din generalitatea-i noțională prin două mișcări: situare în spațiu (I, III) și situare în timp (II). Din acest prim strat simbolic, obținut prin asumarea semnului iconic, se produce „submersiunea catabazică a imaginii" — transplantul mitologic din ultimele două strofe, ca autohtonizare a mitului creștin. Semnul *casă* este analizat ca:

— *semn iconic:* „Te-am ridicat pe-o coastă cu izvoare / Și-mprejmuindu-ți liniștea cu aștri, / Te las albind prin pomi, din depărtare, / Cuib fermecat, ca de cocori albaștri"

— *semn simbolic:* „Din prispa ta vreau să-mi aduc aminte, / Din geamul tău gîndi-voi la trecut, / Privind în sus, la păsările sfinte, / Ce-n streașini cuib de-argilă și-au făcut"

— *semn mitic:* „Iar pentru prunci și ochii-odihnitori / Ai Preacuratei ce ne-nchise drumul, / Vom răspîndi prin încăperi parfumul / Care preschimbă inimile-n flori. // Și-ntr-un ungher, vom face din covoare / Un pat adînc, cu perinile moi, / Dacă Isus, voind să mai scoboare, / Flămînd și gol, va trece pe la noi".

Exfolierea semnului-obiect, după modelul de mai sus, este mult mai clară în *Inscripție pe o scripcă* (II, 354). Poetul recuză, mai întîi, aspectul substanțial: „Tu ești de lemn, dar glasul vostru

nu e / Numai un şir de coarde prinse-n cuie. / Ca şi vioara singură, tăcută / Şi coarda e o strună mută", îi recuperează paradigma simbolică: „E duh în voi, dar peste vieţi şi moarte / Şi sufletul vă vine de departe" şi o metaforizează: „Vioara-ncepe să semene cu mine, / Însufleţită-n grai de nu văd ce şi nu ştiu cine". Învelişul ultim este o aluzie la mitul Genezei: „Gîndul meu nu-i de pe pămînt, nu-i vîntul, / Parcă desprins din ce fusese cîndva Cuvîntul, / Plutind naintea Vremii, peste ape".

Alte inscripţii cu organizare similară: *Inscripţie pe Ararat* (I, 412), *Inscripţie pe steag* (I, 413), *Inscripţie pe o pînză de barcă* (I, 410). Modelul este, de altfel, mult mai general, iar recurenţa sa în exteriorul speciei „inscripţie" probează unitatea sistemului, obţinută prin migraţia tiparelor fundamentale.

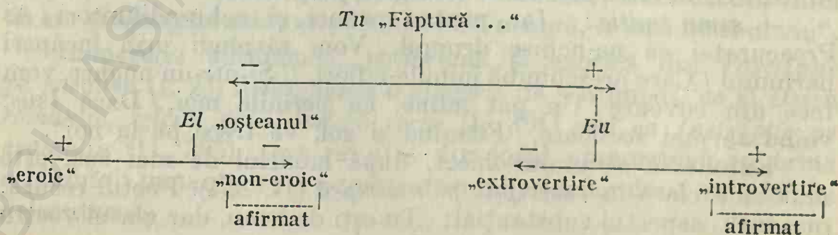
P o r t r e t e l e, semne „cu alte semne", sînt adevărate oglinzi antropomorfe care derivă, dintr-o bază, suite de semne actanţiale conjuncte sau disjuncte.

Multistratificat, portretul feminin din *Inscripţie pe un portret* (I, 64) îneacă, dincolo de „văzut", în zona psihismului contradictoriu, două semne masculine reprezentînd polarizarea *iluzie* vs. *realitate*:

i) *masculin*$_1$ — „oşteanul", conotat „iluzie/eroic" ↔ „deziluzie/non-eroic", înclină spre izotopia deceptivă: „Cunoşti în vreme visul că sfîrşeşte → Ţi-ai aşteptat oşteanul trist pe scut / Să-ţi intre-n zale reci în aşternut ↔ Ai bănuit că platoşa-i pătată, / Pe care odihniseşi, cu rachiu";

ii) *masculin*$_2$, cu al enunţării şi cu al enunţului, polarizat „extrovertire ↔ introvertire", cu opţiune tot pentru ultima calificare: „Mi-am stăpînit pornirea idolatră / Cu o voinţă crîncenă şi rece; ← Căci somnul tău nu trebuia să-nnece / Sufletul meu de piscuri mari de piatră ↔ Eu, noaptea, ca un pom, ascult în mine / Căzînd miloase, -n cuiburi, sfinte foi".

Sistemul actanţial binar, închis în cea numită „făptură vrăjitoare şi duioasă", este neutralizat la fiecare dintre nivelele sale:



Alte paradigme actanțiale cristalizate în semne se pot delimita în: *Inscripție pe cotețul lui Hoțu'* (I, 414), *Inscripție pe păretele chiliei* (I, 416), *Inscripție în pantoful logodnicei* (I, 419). În *Inscripție de femeie* (II, 161) izotopia „masculin" ocupă 15 versuri, în timp ce „femeie", semn tratat la modul deontic-gnomic, ocupă numai trei versuri. Dilatată, paradigma auxiliară („masculin") este o excrescență ce sufocă trupul semnului originar.

Stratificarea eurilor succesive ca „punct de fugă" a fost analizată în *Inscripție în dosul unui portret* (I, 418).

S e m n e p a r a d i g m a t i c e. O altă categorie de semne se deschide, grație relației pragmatice dintre semne și utilizători, spre o „viață" istorică.

Selectarea mediilor transparente și a celor reflectante nu este, deci, întîmplătoare. Metafora semnelor stratificate este *o g l i n d a*, „ochi" prin excelență, suprafață tainică și „mută", ce îngroapă în memoria luciului său infinite imagini. Oglinda este spațiul pur, adevărul imaculat „Ascuns în straie scumpe, de ochii mei profunzi / Și largi cît zarea mare, tu nu știi să te-ascunzi. / . . . În spațiile mele, de vis și de lumină, / N-a fost nerușinare să-mi fi rămas streină ↔ Am harul și candoarea seninătății sfinte: / Nimic nu mă mînjește ca să-mi aduc aminte" (*Iscălitură pe oglindă*, II, 353). Ideea fusese enunțată în *Inscripție pe oglinda mare* (I, 423), text față de care „studiul" citat mai sus constituie, ca variantă, o confruntare a mesajului cu el însuși — „Lumina mea se uită la voi și nu vă vede". La om, sufletul-oglindă înscrie eul în „în-sinele" ființei (*Inscripție*, II, 422).

Distilare a materiei brute, operă a naturii, ca și a omului, *paharul de cristal* (*Inscripție pe un pahar*, I, 37) se autoprezintă, monologal, ca „gol" încălzit de plinul „izvoarelor" și al „buzelor" ce l-au scos din existența anorganică: „Cristal rotund, pe-o umbră de velur, ↔ Dar n-ai să știi, prin mine ce izvoare / S-au strecurat și cîte, liniștit, / Și nu cunoști pe buza mea scînteietoare / Buzele calde cîte m-au sorbit. / Ele-s aci-n văzduh, ca niște foi, / Cînd îmi încerci răcoarea nebăută, / Și gura ta, sorbindu-mi stropii noi, / Buzele-n zbor, umbrite, ți-o sărută".

„Pata" din *Inscripție pe catapeteasmă* (I, 408) e un semn paradigmatic consecutiv instituirii unei relații pragmatice *semn obiectual ∩ utilizatori*: „Pe icoana-mpărătească, / Neagră ca un lemn de iască, / E o pată cît răsura, / Unde îți ajunge gura. / Mii de mii de buze-n leat / Locul ei l-au sărutat".

Seria formelor „istorice" poate fi completată cu *Potirul mistic* (I, 87): „Amforă,-n jur cu-o antică pictură / Ce-și amintește-n

mùrmur c-a rămas / Plinul de umbră pîn'la gură, / Vas tămîios, pe-un fost iconostas" și, în esență, cu *Dacica* (I, 226) — texte care, deși nu sînt intitulate „inscripții", aparțin aceleiași serii. Urciorul „de vis și de pămînt" stă ca sinecdocă a olarului și a unei întregi istorii: „Mă uit la tine, șubred vas de lut. / Trei mii de ani ai încăput. / Veci de vecii, pe care le înfrunți, / S-au adunat în golul tău, mărunți, / Și fiecare vîrstă din vecie, / Lăsînd un fir de praf drept mărturie, / L-a pus tihnit în ciobul păstrător. / Clipa trăiește, veacurile mor."

* * *

„Inscripția" este o specie polifuncțională pe care Tudor Arghezi, creînd-o, exersează cititul-scrierea unui cosmos-carte. Poetica „scrierii" cultivă fie *substanța* — mișcarea pe suprafețe, descrierea formei plastice a semnificantului, fie *conținutul* — mișcarea în profunzime, întru captarea semnificației semnelor iconice. Lectura obiectelor este *mimetică* (inscripții „tautologice"), dar și *transmimetică* (inscripții simbolice). Prin suprapunerea unui alfabet peste semnificanții altor semne, Arghezi metaforizează actul *transcenderii semnului iconic în semn simbolic*. Poezie de transcodare analitică, „inscripțiile" plonjează în adîncurile unor semioze secunde; simbolul este hipostaziat ca figură fundamentală nu numai a paginii, ci și a lumii „scrise".

Poetica semiotică a „inscripțiilor" își anexează cîteva corelate *pragmatice*, textele ființînd fie ca *agent* metonimic al *erosului* inițiatic (*Inscripție pe un inel*, *Inscripție în pantoful logodnicei* etc.) ori omagial (*Inscripție pe amfora Lui*, II, 284), fie cu finalitate *didactică* (*Inscripție de bărbat*, II, 160; *Inscripție de femeie*, II, 161; *Inscripție pe cutia de poștă*, II, 273; *Inscripție pe ghiozdan*, II, 459). Varianta *gnomică* este prezentă prin *Inscripție pe paraclis* (I, 410), *Inscripție pe biserică* (I, 410).

Din punct de vedere *extensiv*, „inscripțiile" umplu spațiul dintre limita de sus, a diluării (*Inscripție pe cotețul lui Hoțu'*, I, 414) și cea de jos, a concentrării aforistice. *Distihul* aforistic — „În altar sfîrșesc și-ncep / Cele ce nu se pricep" (*Inscripție pe paraclis)*, ironic — „Scula asta are mare căutare: / Niciodată golul n-a sunat mai tare" (*Inscripție pe tobă*, I, 411) sau chiasmatic — „Toți au fost un timp. Eu sînt. / Eu în cer. Ei în pămînt" (*Inscripție pe biserică*, I, 410), ființează (numai ca „inscripție") drept unitate grafică independentă.

Prezente aproximativ în toate fazele creației argheziene, „inscripțiile", deși nu excelează prin valoare, sînt necesare — și aportul lor este considerabil — în încercarea de reconstituire a unei poetici semiotice a întregului sistem.

4. PATOLOGIA SEMNELOR

4.1. „BLESTEME"

În relația om-lume, Logosul poate fi creator sau distrugător. Ambele concepte, atît cel metalingvistic, de semioză explicită, cît și cel pragmatic, de negativitate a semnului, se întemeiază pe mitul limbajului originar.

Limbajului orfic al *Testamentului* îi este opus limbajul eschatologic al *Blestemelor*. Blestemele sînt acte de limbaj proferate din voința de anihilare a legilor semiozei; verbul perlocuționar pe care-l presupun în structura de profunzime *(a blestema + obiect direct)* determină o *structură transformațională* bazată pe operațiile de negare și de suprimare. Metamorfozînd, scindînd unitatea, forța satanică a verbului aruncă în spectacol forme antinaturale: gemene, diforme, dezarticulate. În loc să confirme identitatea, oglinda — mai mult ca oriunde, a despicat lumea argheziană, situînd-o în contra-imaginea feeriei eminesciene. Accentuarea asperităților este efectul unui rău amplificat retoric; lumea „blestemelor" este grotescă și absurdă, etic destructurată.

Blesteme (I, 97) este un conglomerat de acte volitive, structurate paralel și concentric. *Expresia barocă a anulării semnului* manipulează tehnici analitice, de descompunere și amplificare, dublate de strategia accelerării și a retardării informației.

Plasată în intertextualitate, secvența expozitivă (v. 1—5) introduce, generic, destinatarii mesajului; este, probabil, o ironizare a modelului romantic al textelor cu cadru: „*Fugarii* au ajuns în pustie". Timpul performării se împletește cu indici spațiali: „*La ceasul* cînd luna-n zăbranice, mută, / Intra ca un taur cu cornu-n stihie" și psihici: „Și *gîndul meu* gîndul acestora-l știe".

Dacă vom conveni să considerăm semnele „fugarii" drept nucleul semantic al textului, supus unei schimbări de semn tip C_{2-2} (vezi capitolul IV, § 2.3.2), atunci a doua secvență grafică pără-

sește „centrul", dar nu și modelul semantic. Ea atmosferizează, adăugînd, după principiul extensiv, un inel exterior:

a) versurile 6—15, cu semele tematice „abolirea spațiului", configurează macrostructura anticlimactică înglobantă grădina → cetatea → izvoarele → marea → soarele → zarea → vîntul, ploaia: „În împărăție de bezná și lut să se facă / Grădina bogată și-ograda săracă. / Cetatea să cadă-n nămol, / Păzită de spini și de gol. / Usca-s-ar izvoarele toate și marea, / Și stinge-s-ar soarele ca lumînarea. / Topească-se zarea ca scrumul. / Funingini, cenușă s-acopere drumul, / Să nu mai dea ploaie, și vîntul / Să zacă-mbrîncit cu pămîntul."

b) versurile 16—21; morții universului (cu notele elegiace ale *Psaltirii* lui Dosoftei și ale *Scrisorii I* a lui Eminescu) îi este contrapusă, în prelungirea echivalentelor negative ale cîtorva semne precedente, regalitatea maleficului, fecunditatea agenților distrugerii: „Sobolii și viermii să treacă pribegi / Prin stîrvuri de glorii întregi. / Să fete în purpură șoarecii sute. / Gîngănii și molii necunoscute / Să-și facă-n tezaur cuibare, / Sătule de aur și mărgăritare. // Pe strunele de la viori și ghitare / Să-ntinză păianjenii corzi necîntătoare."

Păianjenul, altădată semn al creației „textile", acoperă, la nivelul ansamblului, un simbolism polar.

A IV-a secvență grafică, neomogenă, este analizabilă în:

a) versurile 24—33 „abolirea timpului", derularea duratei după un ritm încetinit, egalizator, bolnav: „Întîi, însă, viața, bolind de durată, / Să nu înceteze deodată, / Și chinul să-nceapă cu-ncetul. / Să usture aerul greu, ca oțetul. / Să șchioapete ziua ca luntrea dogită, / Să-ntîrzie ora în timp să se-nghită, / Și, nemărginită, secunda / Să-și treacă prin suflet, gigantică, unda: / Pe sîrma tăioasă-a veciei, în scame / Și rumegătura să vi se destrame."

b) versurile 34—47 „adversitatea coordonatelor existențiale în raport cu umanul". Și această macrostructură crește, în climax, de la senzațiile fiziologice („sete" — versurile 34—41) la configurarea unui cosmos care asaltează ființa cu arsenalul unui simbolism amenințător (versurile 42—47): „Coboare-se cerul, furtuni de alice / În cîmp să v-alunge cu stelele-n bice. / Despice-se piatra în colți mici de cremeni, / Vîrtej urmărindu-i pe semeni. / Odihnă cerîndu-i, pămîntul să-nțepe / Ivindu-se șerpii cînd somnul începe."

Abia după această densă și largă rețea de încercuire sînt atacate, fără șansă de scăpare, victimele. Pentru ca atenția să vină

„pregătită“ asupra subiectului, Arghezi își introduce în scenă personajele după o savantă tehnică a dozărilor, amînărilor și pendulărilor concentrice; „baterea“ prealabilă a marginilor, strategia păianjenului confirmă poetica „războinică“ a acestor *Blesteme.*

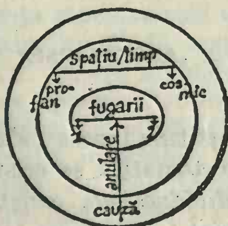
Revenirea la „mijloc“ se face abia după un ocol de 47 de versuri, prin adresare directă și prin verbul perlocuționar. Secvențele grafice V și VI sînt paralele și complementare; citite în continuitate, ele propun un semn anatomic degradat și, prin dezarticulare, non-funcțional. Demontarea unității în „piese“, activitate specifică și prozelor argheziene, este însoțită de deformarea și echivalarea trupului uman cu semne din alte registre ontologice.

Primul vers al celor două secvențe enunță, oximoronic, destinatarul: V (v. 48) „Pe tine, *cadavru* spoit cu unsoare, / Te blèstem . . .“; VI (v. 64): „Iar ție, *jivină* gingàș gînditoare“ . . .

În transformările de semn care urmează, semnificatul „inuman“ a fost acordat cu semnificantul „grotesc“; masca obținută este un mulaj perfect al sufletului.

Motivată, lumea de coșmar a „blestemelor“ izvorăște din cauze teribile; în textul de față, mobilul este sugerat în versul disconect de la sfîrșit. Paratactic, simetric cu seria epitetelor ternare din versul precedent, finalul reverberează, ca un dangăt de clopot, asupra contextului virulent al actelor vorbirii: „De glezne tîrîș să-ți atîrne / Ghiulele de capete cîrne, / Rînjite, scrîșnite și nerăzbunate: / *Măceluri, osîndă, păcate* . . .“. Ritmul iregular, sincopat adesea, finalul agonic, implacabil ca o stingere, subminează semantismul dramatic, atroce, bolovănos. Poemul e construit pe tensiunea dintre linia semantică progresivă, în acumulare, și cea ritmică regresivă, „în răspăr“ cu prima.

Lumea înfricoșătoare și tragică a *Blestemelor* este, în structura de suprafață, asintactică, explozivă. Înlănțuirile sînt secvenționale, paratactice; privit „de sus“, textul se înfiripă din jocul reversibil *margini* ⇄ *centru*; ambele subunități sînt compuse din cîte două izotopii derivate, pe care virulența actului perlocuționar le răstoarnă în contrariul a ceea ce obișnuim a le considera că sînt:



Este modelul acesta circular un experiment ... „constituționalizat"? În ce raporturi se află *Blesteme de babă* (I, 439) cu schema emisă deja în *Cuvinte potrivite?*

În esență, este vorba de o reluare a modelului de mai sus; scuturat de digresiunile baroce și de artificiile celui dintîi, redus la osatura esențială, modelul este aici *stilizat*. Principala modificare constă în eliminarea inelelor expozitive și concentrarea exclusivă asupra izotopiei „uman".

Pragul liric este trecut abrupt, cu imprecația: „Mînce-te viermii, hoitule, din viață". La realizarea semanticii golului, obținută prin conversia „negativă" a determinărilor, își dau concursul agenții eroziunii materiei, anticipați în *Flori de mucigai* (*Serenada*, I, 129). Mimesisul cărții reproduce convoiul bogat al conjurației morții — creaturi infame ce rod pe dedesubt cosmosul, într-o conlucrare ascunsă, vătuită, imperceptibilă (secvența 1—54). A doua secvență (versurile 55—70) adîncește ceea ce în *Blesteme* era doar sugerat: negația și — suprem sacrilegiu — refuzul pămîntului de a-și înghiți făpturile nelegiuite: „Blestèmul te ajunge și se ține / Ca umbra după tine, / Venit din pușcărie, din cimitire și spînzurători, / Și n-ai muri să vrei să te omori. / Să nu vrea să-ți încapă / Stîrvul nici-o groapă / Curată sau murdară, / Că te-ar zvîrli din el pămîntu-afară."

În ansamblu, textul acesta apare discursiv, lipsit de deschiderea poetică a celui dintîi. Enumerările, acumulările — în ralenti sau în ritm gîfîit, metronomic, cu cadențe tăioase, trădează un mecanism în dezechilibru, extensibil la infinit. Controlabil însă, cîtă vreme referentul „normal" coexistă cu cel „patologic".

În logica receptării, *Blestemele* sînt echidistante, ca acte de vorbire, față de reperele: *cauză* $\xleftarrow{\quad} \underset{\bullet}{\text{blestem}} \xrightarrow{\quad}$ *efect*. Permanența unui punct de referință structural este menită să accentueze forța intempestivă a cuvîntului investit cu putere de faptă.

4.2. „APOCALIPSE"

Cîmpul efectelor constituie lumea babilonică și tragică a „apocalipselor". Structura lor tematică se cristalizează în jurul ființei umane privită ca: a) *individualitate* constrînsă de limite *biologice* (= moartea) și *gnoseologice* (= cenzura transcendentă — „păcatul

originar"); b) ființă *socială* primejduită de flagelul *războiului* și de *inechitatea socială*.

Semnele „apocaliptice", cultivînd substanța (semnificantul) în detrimentul semnificației, constituie marea revelație și unul dintre punctele de originalitate ale poeticii argheziene. În intenția unei reestetizări, deci a revoluționării limbajului poetic, T. Arghezi propune o lume dizarmonică în care disonanța, ca dereglare a mecanismelor semnului, acționează la două nivele ale semiozei: în interiorul semnului și în relația dintre semne.

4.2.1. Relația semnificat—semnificant

Coocurența formelor în două planuri (expresie, conținut) și relația de control dintre ele constituie legea fundamentală a comunicării. Concepte corelative, semnificatul și semnificantul suportă, în trecerea de la semnul lingvistic la cel poetic, cîteva procedee de motivație reflectînd „modul în care afectivitatea și gîndirea se polarizează către o modelare" (Alonso, D., 1977, 21):

i) apropierea sau distanțarea semnificatului de semnificant, elemente aprioric despărțite prin legea arbitrarului lingvistic;

ii) hipostazierea uneia dintre componente — la T. Arghezi, semnificantul. Cum reiese din *Blesteme*, ornamentica grotescă a trupului este, în ordinea umană, indiciul sufletului mutilat. Semnificatul impune semnificantului o „abatere" de la normalitate, instaurînd, manierist, o ordine parodică. Deși operațiile semiotice sînt direcționate „de la semnificat la semnificant" (formă internă), poetica argheziană ancorează în lumea formelor externe, adică preferă perspectiva „de la semnificant la semnificat" (Alonso, D., 1977, 21).

A) A p r o p i e r e a s e m n i f i c a n t u l u i d e s e m n i f i c a t este un procedeu de motivare aplicat, de obicei, semnelor cu semnificat negativ.

Temă predilectă a pamfletelor, excesul deformează umanul, echivalîndu-l cu caricatura sa; de aici invazia anorganicului în organic, informul, prezența monstruoasă a materiei. Iată un *Ospăț* (II, 469) grotesc: „Limba lui Vodă spînzură moartă, / Grea de mocirla marelui chef. / . . . Boierii-n sofale și-n perini dorm țepeni / Ca-n cîmp o grădină de pepeni. / Un ciucure acru, de vărsătură / Le-atîrnă din gură. / Cinstitele bărbi și musteți / Au drojdii de vechi castraveți." Sufletului insațiabil, ros de avariție și orgolii nemăsurate, îi corespunde un trup în descompunere: „Urechea lui, închisă pentru graiuri, / Cu scamă s-a umplut, de mucegaiuri. / Gingia moale, înțărcată, suge, / Ochiul pornește blînd să se usuce,

/ În pîntec spini, urzici și aguride / Dau știri de beteșugul ce-l ucide. / Creștetul gol poți să-l încerci / Puhàv subt pipăit, ca de ciuperci." (*Psalm*, I, 90).

Atins de blestem, trupul mitic al Salomeii se deșiră lin: „Te uită: are găuri, n-are ploape, / Nici buze, nici tipare de șold ser-puitor. / A ridicat odată cu discul un picior, / Și dănțuind către boieri, încoace, / Pe un covor cu ciucuri, se desface, / Se prăbu-șește, se descoase. / Fusese-o aninare a danțului, de oase." (*Seceta mare*, II, 215). Dospind mustos în aluatul sufletului nul, semnifi-cantul ia forme delirante, ilogice, ca în acest *Creion* (II, 441) grotesc, epatînd prin proliferarea abundentă a formei ce a-tinge informul caricatural: „E-o burtă fiecare, îmbrăcată, / Și burta-ncepe de la beregată, / Subt altă burtă-ntre urechi, / Osînză nouă pe slănini mai vechi. / A treia burtă și a patra burtă / Făp-tura lor mai lată decît scurtă / Se poartă în nădragii de la spate / Ca doi dăsagi de mare sănătate. / Sătui și grași între flămînzi, / Din ce în ce mai plini și mai rotunzi. / Cînd toată lumea-i pielea de pe oase / Lor li se fac și buzele mai groase / Și pleoapele și nasul, și ochii blegi agale, / Intră-n desenul altor animale".

Așa cum umanul se întoarce spre animalier, estetica vaselor comunicante face ca vitele-martire să capete, în „apocalipse", o bizară înfățișare umană: „Abia calcă, se răstoarnă. / Una-i șchioapă, alta-i oarbă, / Toate-au chică, toate barbă, / De răbdare, de flă-mînde. / Au și coarne și-s și blînde / Și pe nemîncatele, / Bine-cuvîntatele! / S-au smerit bietele vite, / Parc-au fost călugărite. / Ochii-ntregi și ochii lipsă / Bat ca din Apocalipsă." (*De la Jii, în drum*, I, 391).

În omogenizarea „joasă" din *O noapte* (I, 149), semnele apo-caliptice copleșesc: „Întreaga noapte au cîntat din sute / De fluiere, cimpoaie și viori / Și din uneltele necunoscute / Vîntul și ploaia pe învelitori, // Vultùrii, corbii au venit cu toții / Și rîd în coruri grave de metal, / Văzînd cum mor în noaptea lungă hoții / Subt lacătele mari de la spital." După deconspirarea mobi-lului care a prilejuit metafora, acumularea progresivă a simbolurilor infernale continuă: „S-au înnodat ca viermii și limbricii / Pe coridoare, adunați la zbeg, / Toți sluții beznei, cocoșații și piticii / Cu haitele pămîntului întreg".

B) D i s t a n ț a r e a   s e m n i f i c a n t u l u i   d e   s e m-n i f i c a t stă la baza figurației „concesive" a măștilor — fru-moase, cu tot grotescul aparenței lor: e lumea tragică a *Florilor de mucigai*. Arghezi reușește să fie brutal cu suavitate, dur cu

gingășie, suprimînd, prin contraste violente, tratarea lirică omogenă, monotona continuitate a registrelor tematico-stilistice.

Portretul numit *Ion Ion* (I, 126) se înfiripă din alternanța celor două izotopii polarizate: *semnificat spiritualizat* „În beciul cu morții, Ion e frumos, / Întins gol pe piatră, c-un fraged surîs"; „În ochii-i deschiși, o lumină, / A satului unde-i născut, / A cîmpului unde iezii-a păscut, / A încremenit acolo străină" → *semnificant degradat* „Trei nopți șobolanii l-au ros / Și gura-i băloasă-i ca de sacîs"; „Pe trupu-i cu pete și peri, / În cîrduri sînt morți și păduchii".

Defunct, trupul devine anti-imaginea paradisului care, în viață, fusese: „Cu toții-s în pieile goale, / Au bube cleioase pe șale, / Noroaie de sînge pe piept și picioare. / A morții atroce și grea impudoare / Dezvăluie cinic ce vor, / În viață organele lor" (*Dimineața*, I, 136). *Strechea* (I, 122) lovește „Și coapsa și gura și urechea"; în *Galere* (I, 124), hoții par „O șchiopătare de vultùri căzuți din stele", iar în *Cina* (I, 121) trec, în convoi, „Muncindu-se parcă-n mocirli de sudoare". Procesiunea hieratică a celor „în viață spre moarte" expune trupuri distorsionate, aberante: „Livizi ca strigoii și șui, / Strîmbați de la umeri, din șold și picior, / În blidul fierbinte, cu aburi gălbui, / Își duc parcă sîngele lor".

„Boala" a intrat și în neamul superb și liber al șătrarilor, destrămîndu-l: „Din majolica ochilor a rămas / O știrbitură, și din rege — un fel de glas" (*Nostalgii*, I, 148); „El a venit din rîul lui de care, / Și armăsari, din zarea mare. / Șoimii pustiei însoțeau, de sus. / Vînturile daruri i-au adus" ↔ „Regele Burtea / Mătură, stă, și iar mătură curtea" (*Șatra*, I, 141).

În ciuda violențelor, a distorsiunilor de semnificant, „flori de mucigai" comunică, ocult, cu o lume a semnificațiilor esențiale; dacă în *Cîntec mut* (I, 138) tratarea este gravă, sacerdotală, în *Sfîntul* (I, 145) atitudinea e histrionică și paradoxală. Premisa „Fiindcă se născuse surd și mut / Trebuia ceva din el făcut" derivă izotopiile de semn contrar: *semnificant* negativ „De douăzeci de ani întregi / E cel mai mare slut dintre betegi. / Tălpile-i sînt întoarse la gură, / Genunchii-s rupți din încheietură; / Fluierile sucite și bătute / S-au împietrit pe tăcute. / Ca niște àripi, umerii-i s-au frînt, / . . . A rămas mic cît un pui / chinuit în toate zgirciturile lui. // Auzi-l, trece. Gîtlegurile sale / Tărăgănează geamătul agale" ↔ *semnificație* simbolică *pozitivă* „Și ochii lui caută a sfînt // În glasul lui de mut / Bombăne Cuvîntul dintru început / Ce se purta chioriș pe ape".

Prin antifrază este construit și portretul din *Mîhniri de tînăr cărturar* (I, 379): „Are treizeci de ani mai mult ca mine, / Opt coți înălțime, / Dar în făptura ei ceva virginal / Și merge rigidă, solemnă, ca un dric / Împiedicat în brumă".

Flori de mucigai consună cu apocalipsele „de la Jii" și cu cele din *Letopiseți*: „În satele și văile din Jii, / Numai schilozi, numai muieri, numai copii / Împleticiți în ceață. / Carnea pe ei e vînătă și creață, / Și osul se străvede-n piele. / Dau brațele de gleznă, picioarele sînt grele. / Strigoii ăștia mici, de țară, / Parc-ar voi să sară / Și s-ar sfii să calce pe pămînt, / Ca de mormînt". (*În satele și văile*, I, 388)

Datorită eroziunii suportului material, modelul excelenței umane este întors, la rîndu-i, într-un semn degradat: „Făt-Frumos era frumos: / I-a căzut falca de jos. / L-au mîncat pe jumătate / Toate rănile spurcate. / A scăpat ciuntit și mut. / Brațele și le-a pierdut. / Doar genunchii, calea, valea, / S-au strîmbat ca alte alea." (*Da, e lung*, I, 389)

Plastica expresionistă a acestor semne deformate este înfricoșătoare: „Numai cîteva stafii, / Fără păr, fără gingii" (*Drumu-i lung*, I, 390); „Ce fu ăsta, om cu față, / Cel împleticit în ceață? / Cîrja-l ia de subsuoară, / Îl întoarce și-l doboară." (*Da, e lung*, I, 389)

Punctul de sus al seriei regresive este atins de absurditatea în care războiul împinge imaginea lumii. Redus la neant, omul este reprezentat prin cîteva semne anatomice fragmentare: „Căci dintr-un om, întreagă, nu vine niciodată / O singură bucată. / Și ce-a rămas dintr-însul se scoate pe lopată: / O labă, șoldul, brațul, întregi numai bucăți / De om, și zdrențe, sferturi, fărîme, jumătăți: / . . .Deàltfel, nici-o față nu mai avea figură, / Smolită și-nchegată într-o caricatură; / Și, ca o cobe nouă de-adaos, ca un semn, / Mai rătăcea-ntre racle și un picior de lemn." (*Convoiul sicrielor*, I, 565)

Semnificantul „parazit". T. Arghezi avertizase (*Cititorule*, II, 454) că, în fața realității dureroase și a imperativului angajării, este de adoptat o poetică a *crîmpeiului* = scriitură „pripită, alături de tipare", epurată de artificiul literarizării, puțin structurată („O poți începe de-orișiunde / Că paginile sînt rotunde"), fragmentară („ca să o strîng în scurt"), perlocuționară.

Raportat la aceasta, scrisul lăbărțat, „de robinet", nu putea să nu-i stîrnească ironia.

„Beleaua stilistică" provine din dificultatea adecvării formei la fond, a găsirii cuvîntului „ce exprimă adevărul". Înscenată

fabulistic, „biblioteca“ îi prilejuişte un comentariu suculent, impregnat cu umor şi sarcasm, referitor la contradicţia *aparenţă* vs. *esenţă* în lumea cărţilor. Forma fără fond este confruntată cu semnul discret, greu de sens (*Volumul şi crîmpeiul*, II, 54): „O carte proastă, dar legată-n piele, / Cu aur pe cotoare şi cu stele, / Luxoasă, lustruită şi bogată“ ↔ „subţirea cărţulie“, „citită, răsucită“, „descusută, foile îi ies, / De-abia se descifrează de jerpelite ce-s“. Cu ipocrită candoare, broşura insistă, lucid, asupra semnificantului parazit al celeilalte; acumularea „argumentelor“ este retorică: „de ce atîtea foi, / Atîtea pagini, poate că o mie? / De ce cîtămai teancul de hîrtie? / Mi-ar fi, mărturisesc, ruşine / Să am atîta hoit pe mine. / Te-ai revărsat şi curgi ca un potop. / Cerneala dumitale nu are fund şi dop? / . . .Ţi-e mătură condeiul şi mîna cît copita, / De te lăţeşti atîta şi cu nemiluita?“ Morala: „În scris, nefericirea-i clăbucul că nu ţine“ şi reversul: „Condeiul, cînd e ager şi nu minte, / Un gînd îl spune-n cîteva cuvinte“.

Putina cu clei (II, 59) denunţă, fabulistic, inflaţia verbală a unor „oratori, retori şi limbuţi“ iremediabil scufundaţi în marea cuvintelor deşarte: „El amintea, căzutul, de unii dintr-acei / Docţi oratori semeţi, / Prinşi între substantive şi verbe, ca-n scaieţi, / Dativul, imperfectul, / Care nu pot să scoată dintr-un discurs subiectul. / Apare o secundă / Şi-ndată cu discursul, obiectul se scufundă.“ Săgeţile antiretorice ale primei unităţi grafice revin, generalizat, în a doua: „Ideea, aşa-zisă, / Îi lua un teanc de coale şi rămînea nescrisă. / Şi cinci să fi avut, / Le isprăvea pe toate nainte de-nceput.“

4.2.2. **Relaţia dintre semne.**

A) P a r a z i t i s m i n t r a t e x t u a l. La nivelul semnului „text“, redundanţele induc simetrii. Ca şi cum textul, mereu identic cu sine, şi-ar purifica în oglinzi faţa discursivă, pentru a se autocontempla ca limbaj „poetic“. „Suferinţa“ acestor semne textuale rezidă, din punctul de vedere al normalităţii semiotice, în *dedublarea* semnificantului: *doi semnificanţi pentru un semnificat.*

Excesul de semnificant, ca orice repetiţie ornamentală (chiar dacă izotopiile derivate sînt diferenţiate din punctul de vedere al „figuraţiei“, clasemele rămîn identice), aparţine mecanismului baroc de încetinire — tehnică pusă în directa dependenţă a funcţiei poetic-fatice. Procedeul ilustrează aptitudinea lui T. Arghezi de a proiecta echivalenţe, adică operatori stilistici de dezambiguizare.

Formele textuale „parazite“, codificate ca tip textual B (capit. IV, § 2.2.) evidenţiază o specificitate = *limbajul poetic* în

raport cu o normalitate = *limbajul non-poetic* sau în raport cu altă specificitate = *alte limbaje*. Se atrage atenția, indirect, asupra *caracterului diferențial* al obiectului poetic.

Pentru a-i asigura un maximum de utilitate, T. Arghezi conjugă ambiguitatea fundamentală cu un auto-decodaj compensatoriu, incorporînd mesajului o serie de semnale: *structuri ecuaționale* și *relaționale*. Combinînd *concepte* cu *imagini*, *discursivul* cu un „*metalimbaj*" *estetic*, poetul validează „aptitudinea la gratuitate" drept criteriu al literarului.

În esență, acest tip de semioză intratextuală redundantă se întemeiază pe opozițiile; *abstract* vs. *concret*, *conceptual* vs. *poetic*, sensul ca *sistem* vs. sensul ca *proces*.

Cum demonstrația asupra categoriilor limbaj poetic ↔ limbaj non-poetic nu este străină altor codificări, o exemplificăm cu două mostre de discurs epic. După ce în *O adunare liniștită* (M. Preda) prototipul lui Moromete relatase o călătorie derulată lent, pe spațiul mai multor pagini „artistice", același conținut este rezumat, prozaic și, evident, ironic, într-o singură frază. Condensarea are o valoare pur informațională, aceea de a introduce în subiect un nou-venit care se va alătura, pasiv, auditoriului. Fără această disponibilitate la „har" ce ar mai fi *Amintirile* lui Creangă, rezumate? Suprapunerea codurilor, creatoare de efecte estetice, este o coordonată obligatorie a limbajului artistic. Devierile „cu poeticitate" nu sînt scop, ci mijloc; ele implică un blocaj al denotației, paralel cu multiplicarea izotopiilor conotative.

Iată cum își concretizează T. Arghezi, prin mecanisme *didactice*, de subtilă ironizare a cititorului, programul de reîmprospătare a semnificantului. Adresîndu-se „fragilei cititoare" (*Din drum*, I, 8), emițătorul impune un gen de comunicare impersonală, anonimă, în limitele oximoronicei distanțări apropiate. Cîtă vreme identificarea este refuzată, acordul fatic este mediat de mesaj. În semioza intratextuală parazită, unitatea inițială (octavă), completă din punct de vedere informațional, deci saturată, închisă (conceptuală însă), este metaforizată în simbolurile următoarelor două catrene „poetice":

conceptual ∩ *saturat*	vs.	*poetic* ∩ *non-saturat*
„Te cînt și-acum din depărtare, Necunoscut, ascuns și tutelar, Și-ți mai trimit aleanuri literare, Cuvinte-n manuscris și de tipar, Fără să vreau, fragilă cititoare		Copacul, darnic cu găteala lui, De sus își pierde foi de-argintărie. Căzînd în drumul orișicui, În suflet sau pe pălărie.

A stihurilor mele bărbăteşti,
Să ştiu, trecînd prin timp călare,
Nici cine sînt, nici cine eşti.

Au, soare, tu ivindu-te domol,
Nu îţi alungi, tu, fulgerile lungi,
Nu-ţi verşi lumina toată-n gol,
Nepăsător pe cine îl ajungi?

În *Rugăciune* (I, 401), cele două unităţi conceptuale (terţină şi catren) sînt reluate, metaforic, în octava următoare, pentru ca finalul (catren) să reînnoade firul conceptual al secvenţei iniţiale. Prin inversarea raportului, primele două catrene metaforice din *Denie cu clopote* (I, 94) sînt dezambiguizate didactic, conceptual, în al treilea; cvintetul final sintetizează structura expusă anterior:

concret ∩ metaforic

I. Taci. Nu te mişca.
Din întunericul meu s-a deşteptat
Şi zboară-n văzduhul înstelat
Àcvila amintirii.

II. O! nu turbura răsăritul.
De unde vine ácvila albastră
De a crescut atît?
Mică-n cuib şi fără áripi am lăsat-o.

abstract ∩ conceptual

III. Nu-s prin urmare-nstrăinat
Pe totdeauna de trecutul meu.
Mai e nădejde, mai e mîngîiere,
Mai colindă o umbră albă prin tăcere,

IV. Norul ce mă risipise s-a spart!
Ploaie caldă! ploaie mănoasă!
Curgi, darnică, pe ogorul meu,

Din care morţile sufletului
S-au deşteptat.

Modelul abstract → concret, cu mai mare pondere în *Cuvinte potrivite*, prilejuieşte demonstraţii de virtuozitate parafrazantă, ca în *Psalm* (I, 24). Versul iniţial „Tare sînt singur, Doamne, şi pieziş" este „poetizat", prin grefe derivate din metafora simbolică *copac*, pe spaţiul a şase catrene. În intertext, structura reapare în *Pia* (I, 38). Extensia „partiturilor" este chiasmatică:

	izotopia abstractă „suflet"	izotopii metaforice
Psalm	1 vers	6 catrene
Pia	4 catrene	4 versuri

În toate textele amintite (şi lista lor poate fi îmbogăţită), funcţia poetică deplasează atenţia de la structura informaţională la cea redundantă, estetică.

D e s c r i e r e a. „Acompaniamentul" naturii, în acele texte în care dublează, metonimic, stările emoționale și afective ale eului liric, se explică tot prin funcția poetică. Cum a arătat Ph. Hamon (1972, 465), descrierea, ca expansiune a enunțului, formează un „bloc semantic autonom ce intră sau nu într-o dialectică a claselor logice complementare sau orientate". Prin redondanța conținutului, descrierea constituie un caz tipic de „tematică vidă".

Cîteva dintre cele mai importante și specifice elemente de fundal sînt, la T. Arghezi:

— *ceața* (*Haruri*, II, 140; *Ora răzleață*, II, 281); *bezna* (*Schivnicie*, I, 250; *Între două nopți*, I, 72; *Psalm*, II, 283; *Catrene și distihuri*, II, 548); *vîntul* (*Curgeți, vînturi*, II, 202); *ploaia* (*Inscripție*, II, 422) — semnificanți apocaliptici, simboluri ale morții sau ale interdicției cognitive;

— *luna*, semnul destinului metafizic: „Luna însă m-aștepta. / Uite-o la fereastra mea" (*Coșarul alb*, I, 402);

— *clopotul*, semn al indeciziei sau al predispoziției de a capta ecoul unei „pruncii îngerești" din altă lume, din alte vîrste;

— acompaniamentul *vegetal* și *animalier* comută erosul inițiatic în limbajul universal al unei iubiri franciscane: „Pe cîmpul palid, în sulfină, / Vitele pasc și rumegă lumină. // Ramurile, poamele, / Fac mierea, smirna și toate aroamele" (*Dragoste*, I, 196).

I r o n i a, caz particular de dublu sens, este o structură antifrastică dependentă de referențialitatea contextului și afectînd structura profundă a textului. J. Lotman (1973, 89) a arătat că nonconcordanța dintre informația textuală și cea infratextuală creează semnificații suplimentare, ceea ce face ca autoritatea principiului textual să fie discreditată. În cele două mișcări paralele și simultane, de acreditare și discreditare, scriitura ironică se relevă activ, ca producere.

Intenția polisemică de a-și asuma două izotopii își găsește fundamentul în relația antonimică dintre cei doi semnificați. Din punct de vedere iconic, ironia este o „metabolă" [88*] vidă (Groupe μ, 1978, 428—491). Fiind o categorie pragmatică, nu este percepută în mod egal de către toți, aceasta pentru că expresia conține o dublă abatere: poetică și retorică. Figură prezentă în orice mesaj al cărui sens figurat este opus celui literal, ironia constituie un caz de *hipostaziere a semnificatului — un semnificant pentru doi semnificați.* Enunțul prezent, cu semnificația sa literală, disimulează, uneori destul de evident, o paradigmă absentă intențională și opusă celei dintîi (Muecke, D. C., 1978, 479).

Asteismul, antifraza, oximoronul sînt figuri ironice specifice poeticii argheziene: „Ce-i un cap? Nimica toată. / Brațe trebuiesc și gloată. / Omul este de folos / Numai de la gît în jos; / La arat, la semănat / E mai bun de cap scurtat" (*Doină pe nai*, I, 480; vezi și *Binecuvîntare*, I, 40; *Evoluții*, I, 53; *Modernitate*, II, 368).

În prezența semnalelor de orientare (spațiere grafică, componentul ilocutoriu, titlu etc.), decodajul ironiei va fi univoc. Textul ironic ideal — opinează B. Alleman (1978, 393) este cel în care ironia se presupune în absența oricărui semnal al ei.

Structurile ironice antrenează și alte figuri, printre care:

a) e p i t e t u l. Încastrarea unor lexeme străine „firii" contextului în care apar produce stupoare; efectul ironic apare din alăturări disonante, ca: „Cu turla *leșinată*-n aer" (*Biserica din gropi*, I, 79); „din carul cu cărbuni, / Ce trece tras de o gloabă *normandă* și *beteagă*"; „iarna, ca un școlar supus, / Aplică-ntotdeauna, strict, regula *de sus*, / Cuminte, mulțumită de-a fi *gramaticală*" (*Din nou*, I, 77); „Dumnezeu cel viu / S-a ieftinit mai mult decît *tărîțea*" (*Vraciul*, I, 92);

b) c i t a t u l, inserat în contexte cu semnificații opuse celui din care a fost extras. Următoarele sectoare fac obiectul tratării ironice, demitizante:

i) t e x t e l e s a c r e: „O să-i zic: « Măria Ta », / Și-o să-i spui vreo lingușire / Din *Mineie* și *Psaltire*, / Vorba dulce, ca oricui, / I-o plăcea și Dumnealui"; „Și-nțelegi cu cerul gurii / Toate tainele *Scripturii*, / Că și gura are cer, / Păcătosului stingher" (*Ilie în cer*, II, 334; 336): „Proorocind în timpuri, *Ecleziastul* spune / Că viața strălucirii e tot deșertăciune, / Dar în cuprinsul vremii și al deșertăciunii / El a uitat să puie țicniții și nebunii" (*Purtoiul*, II, 470) etc.

ii) m i t o l o g i a. Nucleul „Pămîntul antic s-a civilizat" (*Evoluții*, I, 53) este amplificat într-o paradigmă de personaje mitice și culturale evocate irevernțios: „toți abdicați din funcția divină"; „nepoții lui Orfeu se duc la școală", „Apolo-i profesòr de mandolină", „Pan lecții dă, de limbile moderne", „Hercule-i petrolist dactilograf, / Și Joe însuși, farmacist detreabă", „Pavel din Tars e-acum zaraf sărac, / Și Chrisostom băiat de prăvălie". Ultima dintre transformările antisimetrice (tip C_{2-2})„ Iar Sfîntul Duh, închis în colivie, / Făcutu-s-a pui mic de pitpalac" amintește, în direcția unor corespondențe panice, versetul lui Rilke din *Dacă aș fi crescut pe undeva* — „tu ai căzut din cuib și ești un pui / de pasăre". Fiorului grav Arghezi îi substituie, cu mobilitatea-i caracteristică, o atitudine ludică, de discreditare.

Într-un mod similar este tratat, în *Didactică* (I, 549), Pegasul: „Ridică-ţi nasul din hîrţoage / Şi pune-ţi Pegasul la iesle-ntre mîrţoage". În schimb, Pan, zeul care erotizează natura prin cîntecul lui „mincinos", este citat îngăduitor, cu efect umoristic (*Inscripţie pe paravan*, I, 23).

Satan (I, 69), poem-citat, valorifică ironic interxtualitatea, printr-o antisimetrie intratextuală; în ipostaza de „rege strein, necunoscut", „oprit pe ţărmul lumii", eroul mitic ironizează creaţia însăşi, printr-un gest nihilist ce contravine aceluia omagial, venit din partea eului enunţării.

Privind gradul de transparenţă a citatelor mitologice, T. Arghezi preferă ironiile textualizate, explicite, „argumentate".

iii) a u t o r i i. Deşi atras de autoritatea lor sanctificată, Arghezi nu are prea mare pioşenie faţă de modelele auctoriale. *Fabula inversă* (II, 197) serveşte intenţia didactică: „Însă pe mine nu mă păcăleşti / Cu-ntorsături de vorbe franţuzeşti, / Maimuţărite după La Fontaine, / Căci sînt în toate celea fenomen". În *Telegramă cifrată* (I, 498) ironizarea recurge la citarea familiară: „Unul, Coşbuc, a scris şi-o poezie, / Împrăştiată-n ţară pe ascuns". Cîmpul adevărului relevat aici este tragic, iar ironia serveşte intenţia distanţării, a dispunerii la extreme a celor două grupuri actanţiale.

În *Modernitate* (II, 368) transformarea ironică utilizează antifraza; autorii antici sînt pretextul unei „fabule" care vorbeşte, comico-satiric, despre contemporaneitatea „goală", sufocată de orgoliul falselor progrese: „Ce nu ar da Sofocle sau Virgil / Pe lampa cu petrol şi cu fitil". Izotopia din titlu este neutralizată de finalul antifrastic: „Hai, pensule, condeie, şi dălţi la noua şcoală, / Să încăpeţi de-a valma în iscusinţă goală".

B) P a r a z i t i s m i n t e r t e x t u a l.

a) *C i t a r e a ş i a l u z i a.* T. Arghezi întreţine, cu codul cultural, o relaţie *utilitară*, *ludică* şi ireverenţioasă. O *poetică iconoclastă*, a inserţiei *ironice*, pe de o parte, o alta *barocă*, a incluziei *ornamentale*, pe de altă parte.

Cele mai frecvente a l u z i i l i v r e ş t i apelează la textele biblice, din care sînt selectate, cu predilecţie:

— m i t u l g e n e z e i; glasul lui Hialmar (*Sfîntul*, I, 145) „Bombăne Cuvîntul dintru început / Ce se purta chioriş pe ape". În poetica „dictării" din *Inscripţie pe scripcă* (II, 354) — aceeaşi aluzie: „Gîndul meu nu-i de pe pămînt, nu-i vîntul, / Parcă desprins din ce fusese cîndva Cuvîntul, / Plutind naintea Vremii, peste ape. / Şi-acum întreg în tine -ncape". Imaginea haosului originar „Era, şopteşte Cartea, la început Cuvîntul, / Purtîndu-se

pe ape, ca negura, răzleț" (*Nici-o silabă-ntreagă*, II, 6) conține germenii facerii, ai creațiunii: „Din plămădirea nouă a zmîrcului cu ceața / Se va stîrni, pesemne, fierbinte, iarăș viața" (*Ibidem*, 7); „Dacă ce spune Cartea, din vechi, e adevărat, / Că ieși din frămîntarea țărînii cu scuipat, / Batjocura-i plătită cu vîrf și răzbunată" (*La stele*, II, 9)

— motivul e c l e z i a s t i c al v a n i t ă ț i i existenței, atribuit înțelepciunii sceptice a celor „flămînzi, desculți și goi", este inserat într-o excrescență ironică a unuia din textele *Cîntării omului*: „Ieșea șoptit un murmur, din pîlc, o rugăciune: / Deșertăciune-s toate, sîntem deșertăciune . . . / Nu-ți bizui nădejdea de mîine niciodată / Pe zilele, ca zoana și pleava vînturată . . . / În gemete și plînset ne trecem, și-n povară . . ." (*Un altul zise*, II, 33). În varianta sa hamletiană, motivul este prezent, ca aluzie, în *Inscripție pe un craniu* (I, 411)

— mitul p ă c a t u l u i o r i g i n a r. „Buba pămîntească" din *Heruvim bolnav* (I, 32) este consecuția tentației gnoseologice; cunoașterea paradiziacă fiind suprimată, cuplul „căzut" năzuiește, urmînd anumite restricții deontice, să anuleze hybrisul: „Femeie și fecioară, / . . . În patimă curată / Și binecuvîntată, / Cînd ți-ai ales bărbatul / Se pierde și păcatul" (*Tendresse*, II, 369). Făcînd elogiul inteligenței umane, T. Arghezi versifică metafora pascaliană a omului-trestie: „Cine mi-a spus că omul e înălțat și mare / Pentru că știe singur dintre făpturi că moare? / Că-i trestie plăpîndă, cu trestia de-o fire, / Hirotonit, el singur, cu harul de gîndire?" (*Psalmistul*, II, 171)

Din *mitologia păgînă*, aluzia selectează fie mitul p r o m e t e i c (*Cel ce gîndește singur*, II, 38), fie pe cel s a t a n i c (*Prigoana*, I, 18; *Binecuvîntare*, I, 40; *Satan*, I, 69); *mitologia creștină* îi furnizează, invers, imagistica m a r t i r a j u l u i. Ca în romantismul lamartinian, aluzia mitologic-creștină, departe de intenții religioase, înălță-n lumină divinul din om, autosacrificiul în perspectiva unei cauze umanitare.

Procesiunea din *Galere* (I, 124) pare „O Golgotă, șeasă, fără altare"; G. Galilei este evocat ca erou-martir: „Dar, uituci, nu v-ați gîndit / Să mă fi și răstignit. // Ar fi fost recunoscute / Toate cuiele bătute / Pe-ntuneric, pe tăcute, / Cu ciocane, noaptea, mute." Finalul este o aluzie transparentă la resurecție: „Dar mi-ajunse un cuvînt / Ușa criptei s-o descînt" (*Resurrexit*, II, 365). Psalmistul însuși își transferă sfîșierile sufletești în imagistică mitică, prin aluzie la *Isus-omul*: „Unde sînt degetele tale / să-mi caute-n cunună spinii?" (*Psalmul de taină*, I, 81); „căile se țes / Mereu, pe unde spinii mi-am cules" (*Intîmpinare*, I, 84); „Sim-

ţindu-mi spinii frunţii ieşind cu răni prin păr" (*Rugă de vecernie*, I, 98); „Am fugit de pe cruce" (*Duhovnicească*, I, 102). În alte două texte, aluziile sînt explicite: „Mă doare gîndul, doare subsuoara. / Se zvîrcoleşte parcă-n mine Crist" (*Sarcină sacră*, I, 429); „E jocul Sfintelor Scripturi. / Aşa s-a jucat şi Domnul nostru Isus Hristos / . . .Ştiind că şi Lazăr a-nviat, / Voi să nu vă mîhniţi, s-aşteptaţi" (*De-a v-aţi ascuns* . . ., I, 111).

Aluziile explicite, cît şi cele cu referenţi ale căror atribute sînt specificate, semnifică *non-aluziv* (în interiorul contextului), dar şi *aluziv*, ca trimitere la un text exterior contextului în care apar (contextul originar).

Regimul aluziei activizează comunicarea, datorită dublei referinţe pe care o implică; inserţiile de acest fel funcţionează, pe de altă parte, ca „figuri" specifice unei literaturi a semnificatului. Complexitatea informaţională rezidă în această *intertextualitate* şi, desigur, nu sînt lipsite de interes practicile prin care *literatura interferează cu ea însăşi sau cu celelalte arte.*

Aluzia este şi ea o figură pragmatică, dependentă de receptor; lui îi este rezervată „plăcerea" de a recunoaşte simultaneitatea intratextuală *text dat — ecou al unui text anterior* (Perri, C., 1978, 290—306).

b) *P a r o d i a* este o specie de limbaj parazit constînd din suprapunerea a doi semnificanţi uşor decalaţi, dintre care unul *interpretant* = copia şi altul *interpretat* = modelul. Fotografia „mişcată" ia în deriziune şi compromite originalul vidat deja prin clişeizare semantico-stilistică. În această relaţie ironic-ludică se utilizează o transformare tip C_{2-2}: parodia tinde să distrugă textul-bază şi să-şi creeze un semnificat propriu. Tendinţa de subminare, agresivitatea limbajului poetic modern au mărit distanţa dintre semnificantul parodic şi semnificatul parodiat. [90]

Parodiind, mai mult prin titluri, cîteva modele clasice (*Dalila*, II, 172; *Hamlet*, I, 550; *Adam şi Eva*, II, 143), T. Arghezi mimează seriozitatea şi turnura originară a schemei. În *Facerea lumii* (I, 154), *Ilie în cer* (II, 326) şi în *Ţara piticilor* (I, 294) se ghiceşte modelul relativist, consacrat prin Rabelais sau Swift: „Auzi clopotul că bate / Cale veac şi jumătate. / Muşeţelul altul nu-i/ Decît floarea soarelui, / Boaba neagră de ciorchin / Ţine cît plosca de vin."

4.2.3. Metamorfozele lumii apocaliptice.

O necontenită mişcare agită semnele acestei lumi incerte, căzută sub incidenţa unor forţe ostile. Pendulează, transgresează dintr-un cod în altul, se neutralizează — după o estetică a neîncetatei metamorfoze. Ordinea, „sintaxa" lumii se zdruncină.

Regnurile interferează, micro- și macrocosmosul și-au anulat liniile de demarcație și, formă limită, lumea „bolnavă" este neantizată.

Trebuie specificat însă că „boala" intrată în lumea argheziană nu are numai o etiologie metafizică; resorturile ei sînt, de cele mai multe ori, imanente și, în primul rînd, sociale.

Semnul ei metonimic este *omul* versatil, *oximoronic*: „El e spătos și îndrăzneț pe față, / Dar tremură ca un crîmpei de ață, / Și e fățarnic și mișel, / Cînd sfinx, cînd taur, cînd cățel, / În viață,-n stihuri și în proză / Și-n nentrerupta lui metamorfoză / . . .După stăpîni și-mprejurare, / Se face minuscul și mare." (*Un om*, II. 443). Omul repetă chipul unui Creator tertipar, responsabil de „stricarea" lumii: „Ai văzut cum Dumnezeu ne păcălește, / De ne trec lucrurile printre degete? / Ce șiret! Ce calic! Ce tertipar! / Pune un lucru tot într-alt tipar // Pe cele-n colțuri le pune rotunde, / Rotundele-n drepte le-ascunde. / Ia lumina din cui / Și-o mută tocmai într-un gutui // Și măsluie sufletul și trupul." (*Ai văzut?*, I, 429)

Peisajul în destrămare, de o materialitate dureroasă, copleșitoare, devine semnificantul unei amăgitoare *prezențe absente*: „Păianjenii, preoți și arhierei, / Puricînd odăjdiile de scîntei, / În arcul streașinii de la cerdac, / Le cîrpeau cu ață și ac. // Într-un plop cu turla subțire / Corbii-și alegeau mînăstire. / Mișunau omizile-n albii uscate / De ape adevărate. / Luna spartă / Căzuse-ntr-o scorbură moartă, / Ca un urcior de lut. // Cînd a venit? Cînd a trecut?" (*A venit*, I, 217)

Lumea „întoarsă" poate fi, tot atît de bine, jocul capricios al *Diavolului*: „Din vălul nopții rupi o stea: / O guști și-o scuipi cînd strălucea. / Cu mîna bălăcind în undă, / Strici luna rece și rotundă / . . .Culegi grădinile de flori, / Le-nmănunchezi și le omori" (*Răzbunare*, I, 250) sau opera unei naturi dușmănoase. *Seceta* — blestemul căzut peste pămînt — degenerează biologicul, instaurînd semne sterile, terifiante: „Grîu, săcară și porumb / S-au făcut pietriș de plumb. / . . .Stupii plini îs cu puroi. / Singuratice belșuguri, / Bube: boabele și struguri — / Luna-n spicele de scai: /Seceriș de mucegai, / Ochii stelelor se zbat / În urdori de-argint umflat. / Cumpănită, din fîntînă, / Scoate ciutura țărînă, / Și grădini lîngă grădini / Stau ca niște rogojini. / Sîngele-n copii uscat / Iese-n zgîrciuri de scuipat. / . . .Și cirezile-n pășune / Pipăie cu buza jarul rogozului de tăciune." (*Curgeți, vînturi*, II, 203)

Războiul, inechitatea socială, limitele gnoseologice și biologice se adaugă resorturilor ce creează această lume anormală, orientată incurabil spre disfuncție și moarte.

Metamorfoza semnelor agonice, / apocaliptice recurge la trei procedee de bază:

A) Conversia opozițională, după modelele „*nu X, ci* $\overline{Y}$ sau" „în loc de X ← $\overline{Y}$".

Alegoria din *Apocalips* (I, 421), consecință a unui eveniment paralizant — moartea „Domniței cu paftale de aur — Paraschiva" (ultimul vers), schimbă alcătuirea logică a lumii în parodia ei burlesc-profanatoare: „De hramul Sfîntului Anton, / Maimuțele, — adunate în amvon, / Și-n strană, se smeresc și se sărută / Silind o psalmodie prefăcută // În Sîngele și Trupul din potir / Au pus rachiu, săpun și tibișir, / Și-n candela-necată bale. / . . . / Molitvele-s citite de-a-ndaratele" Și, ca un climax, secvențele finale rețin doar semnele degradate, din care nu se mai poate închega nici un sens: „Penticostarul are viermi în foi / . . .Clopotul știrb, din visul de-altădată, / Sună a ciob și-a putină uscată, // Se umflă luna-n blid, fugară, / Și dă din cer ca laptele, pe dinafară."

Vîntul e, și aici, agentul morții: „La subsuoară, vîntul duce-n șal / De frunze galbene-n furtună, / Pe sălile pădurii, de spital, / Coșciugul ctitoriei din schit, furat la lună: / Frumoasa, negricioasa, uscățiva / Domniță cu paftale de aur, Paraschiva."

Metamorfozele antisimetrice, în linia fantasticului magic, selectează seme tematice ca:

— „*degradare*": „Timpul s-a întors pe dos / Și se stinse deodată, / Ca o lampă răsturnată" (*Doină pe nai*, I, 482); „Mintea-, atîta de bogată / Și-ndrăzneață altădată / La arenzi și la venit, / Într-un ceas a sărăcit" (*Ibidem.*, 482); „Stelele lui nu și le mai trimite / Ca niște steaguri sfinte zugrăvite, / Și vîntul serii nu-i mai dă îndemn / Cu-aromele-i de vin și undelemn" (*Heruvim bolnav*, I, 32) etc.

— „*demascare*". Leit-motivul adevărului este psalmodiat fără încetare în *1907. Peizaje*; în codul moral, protagoniștii își dezvăluie instabilitatea și versatilitatea: „Ce viteaz era pe cal / Falnicul domn general, / . . .S-a ales un putregai. / Ca și el, legiuitorii / Sînt în zilele vîltorii, / Strînși în rînd / Și tremurînd. / Fără vajnicul lor ifos, / Pare că-s bolnavi de tifos / . . . Desfășurat de blăni și șube, / Dedesubt e numai bube." (*Doină pe nai*, I, 482)

Cu căderea măștilor, intensiunea acestor semne este aproape anulată; aparențele fiind suprimate, extensiunea se substituie calității individualizatoare și limitative. Semnele se dilată infinit, asimilînd, paradoxal și ironic, intensiuni opuse: „Pui altoi: / Iese puroi. / Semeni floare: / Parcă uzi cu apă-tare. // Ai mînjit / Cînd ai iubit / Și împuți / Dacă săruți." (*Cîntec de faur*, I, 375) Pe lîngă

dispunerea în perechi, pe lîngă polarizare, se remarcă ritmul alert, concis al acestor simetrii.

B) Egalizarea semnelor. X = Y.

În heracliteismul acestei arte a cărei instabilitate zdrobește, semiologia metaforică a egalizării introduce o notă de absurd, de malefic irațional. Asemiotic, datorită disfuncției semnelor componente, universul despuiat de criterii *axiologice*: „Zece, șapte, nouă, una / Deopotrivă-s todeauna" (*Horă de ucenici*, I, 239); „Viața veciei, cuibul din ogivă, / Inimii lui ajuns-au deopotrivă" (*Heruvim bolnav*, I, 33) este, ca ființare *socială*, apatic: „Tot una-i ce faci: / Sau culci pe bogați, sau scoli pe săraci" (*Cina*, I, 122); „Cînd schimb pe cel mai mare, de sus, cu cel mai mic, / În cumpăna întoarsă nu s-a schimbat nimic" (*Nici suferințele nu sînt la fel*, I, 434); „Și chirciții și înalții / Seamănă unii cu alții" (*Doină pe fluier*, I, 482), iar *ontologic*, absurd: „Compasul scrie cercul strîmb, / Cîntarul e scălîmb, / Și cotul s-a scurtat detot, / Să facă zece coți un cot, / Și greutățile din tirizie / Se cumpănesc cu foaia de hîrtie. // Un icusar e-așijderi cu lăsacaia. / Tăcu o mierlă, cîntă cucuvaia. / Scaperi amnarul, nu mai dă scînteie. / Nu s-a lovit cu broasca nici-o cheie. / Ce sta-ncuiat acuma stă căscat, / Cheile noastre s-au încovrigat / Și, strepezite-n dinte, nu se-mbucă. // Cine șoptește are dor de ducă. / Și cine pleacă vrea să stea: / Lipsește fitecui cîte ceva. / Chemai un înger și veni un drac, / Diavol, și el, de vată și bumbac" (*Înțelepciune*, I, 362); „Îmi caut leacul / Și la Dumnezeu și la Dracul, / Degeaba" (*Streche*, I, 122) etc.

Corespondențele instaurează simetrii, posibile datorită reducerii distanței dintre extreme. În codul spațial, majoritatea neutralizărilor are loc pe axa verticală: „Cerul *scund* și plopul *nalt*" (*Marină*, I, 15); „O stepă *jos*, o stepă neagră sus. / Se-apropie mpreună și sugrumă" (*Două stepe*, II, 307); „Priveliștea-i dorită: *sus* un pustiu cu stele, / Și *jos* pustietate cu corbi și cucuvele" (*Moartea-n vatră*, I, 569)

Astrele nopții, despuiate de fascinanta aureolă romantică, migrează în terestru: „Luna-i într-un coș de vatră veche / Și soarele-aninat de o ureche, / Cofă de lut, atîrnă de-o prăjină, / Mînjit cu zmalțuri ce-ar fi fost lumină. // Uscate stele, pe coceni și ostrețe, / Încep de slăvi și cer să se dezvețe" (*Ogor pustiu*, I, 354); în alt „ritm" și în figurație magică, imaginea reapare în *Spuză fierbinte* (I, 359): „Ai văzut luna, / Nebuna? / A intrat pe furiș / În trestie și păpuriș. / Seceră de-a valma rogoz, șerpi și broaște. // Pe la ferestre trece chivotul stelelor cu sfintele moaște."

„Bătaia“ cea mai lungă a modelului metamorfozei de identificare o are, în *Cuvinte potrivite*, *Psalm* IX (I, 91); teza „Doamne, așa obișnuit ești, biet, / Să risipești făptura ta încet“ este argumentată cu următoarele probe de conversiune minimalizantă, în spiritul doctrinelor fatalist-sceptice și „nihiliste“: „Prefaci în pulbere măruntă / Puterea dîrză și voința cruntă. / Faci dintr-un împărat / Nici praf cît într-un presărat. / Cocoloșești o-mpărăție mare / Ca o foiță de țigare. / Dintr-o stăpînire semeață / Ai făcut puțină ceață. / Zidind, schele-nalte și repezi ridici, / Încaleci pe lespezi cît munții, melci mici.“ Climaxul seriei enumerative interferează codurile spațial și temporal, insistînd asupra opoziției *vecia* vs. *clipa*: „Păretele-i veacul pătrat, / Și treapta e veacul în lat, / Și scara e toată vecia. / Și cînd le dărîmi, trimiți clipa / Să-și bată arìpa / Dedesubt. / Musca mută a timpului rupt.“

Pe harta *Horelor*, metaforele sinestezice ale neutralizării codurilor incită la un „joc“ lingvistic aparent lipsit de gravitate. Stabilirea unor raporturi inedite între semnele pînă atunci neconectate, ritmul sprințar al acumulărilor amintesc modelul antonpannesc din *Povestea vorbei*, tipar stilistic pe care T. Arghezi îl valorifică pînă la ultimele consecințe. *Horă de băieți* (I, 237) mimează estetica suprarealist-dadaistă a lumii structurate „ca-n vis“; farmecul irezistibil al lumii „horelor“ rezidă fie în desăvîrșita lipsă de motivare a gesturilor, fie în raporturile arbitrare instituite între cauzalitate și consecuție: „Țara unde-i bun tutunul / Avea proști unul și unul. // Cine-oleacă-avea de cap / Și-l punea după dulap. // Pentru că omul cel mare / Se-alegea după picioare. // Și cinstirea ți se da / După talpă și pingea.“

Dezarticularea semnelor și a relațiilor dintre ele (în manieră hurmuziană) este reprodusă, în refrene, ca destructurare a limbajului însuși.

Pierderea funcției de comunicare a limbii face posibile definițiile paradoxale din *Horă de ucenici* (I, 239). În spațiul numit „țara lui Pierde-vară“, vasele comunicate și-au impus, omniprezent, controlul: „Ce e cercul? Un pătrat. / Cum e unghiul? Crăcănat. // Un cățel? E un purcel. / Ce-i altfèl? Tot ce-i la fel. // Și un chil e cît un dram. // Înmulțești? Ca și cum scazi. / Ce-a dat ieri? Ce dă și azi. / Cum e împărțirea bună? / Cînd sporește și adună. // Cum sînt puse oasele? / La om, pe de-a-ndoasele. // Citești drept? Dar scriu întors. / Pui muștar și iese orz, / Pui cartofi, ies toamna gîlci. / Piatra ce-i? Un fel de zgîrci“.

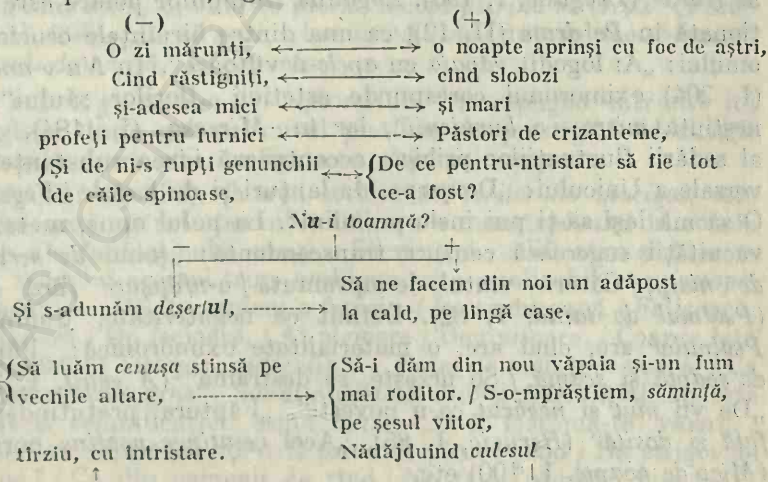
Celălalt tărîm al jocului, *Țara piticilor* (I, 310—311), este lovit de alt blestem: hiperbola. Ținutul arghezian al „uriașilor“ este o feerie umoristică, populată cu forme supradimensionate

analogic: „Broaștele, sînt niște vite, / . . .Mormoloci, sînt cît purceii. / . . .Un țînțar cît un erete / . . .Muștele erau cu barbă. / . . .Un păianjen cît un om / Avea ramuri mari, de pom; / Ața lui, din nod în nod, / Se-ntindea cît un năvod. / Peștele din apă, parcă, / Era, Doamne! cît o barcă / Și ieșea din rîu la soare."

Metaforizarea hiperbolică, componentă a unui limbaj non-ironic, dimpotrivă, cu o solemnă și smerită vibrare, are ecouri prelungi; binecunoscutul text *Mama țară* (II, 275), din volumul din 1965, *Silabe*, înalță o „laudă" pămîntului blagoslovit: „Crapii-n ele-s cît berbecii, / În pomi, piersici cît dovlecii, / Pepenii, de zahăr roșu, / În grîu, spicul cît cocoșu."

Schimbat în altă fire, marele dă micul; țara uriașilor este vecină cu țara piticilor. Între ele substanța, nefixată, se conservă fie într-o ipostază, fie în alta. În retorismul arghezian, de structură analogic-reversibilă, perechea izotopiilor comunicante *mic* ⇄ *mare* este în măsură să explice, prin generalizare, ocolirile, metamorfozele și omogenizările ce survin în interiorul rigidului model binar.

Transferat nucleului incandescent al sufletului, echilibrul instabil contrabalansat de un scepticism subiacent dă minunatul text pe care, deși se sustrage semelor tematice în discuție, îl vom analiza în cele ce urmează: *Poate că este ceasul* (I, 41). Prin timp, prin vîrste, prin amintire — o coborîre în zigzagul fragil al destinului cumpănit în fețe gemene:



Dialectica transferului servește strategia de dinamizare a textului, nu omogenizarea sa, așa cum s-ar părea la prima vedere. Convertirea simbolurilor negative (deșertul, cenușa) în simboluri pozitive (sămînța, culesul), sincretismul lor (epitetul „tîrziu") și hiperbatul [91*] („cu întristare") sînt artificii prilejuite de intenția de a focaliza, în mod egal, ambele clase de semne. Funcția poetică impune astfel un tip de comunicare metaforizată — o metaforă „îndepărtată", care intersectează termeni disjuncți, dispuși la extremele presupuselor axe semice. [92*].

Semne oximoronice. Reflex stilistic al unei „viziuni", figură centrală a barochismului, oximoronul își hrănește sevele acide din coincidența contrariilor. T. Arghezi l-a selectat ca instrument care, prin neutralizările interizotopice pe care se întemeiază, se pretează excelent tensionării ironice a textului.

Codurile senzoriale sînt afectate, fără excepție, de paradoxul concilierii celor ce se opun:

— m a t e r i a. Comparantul sufletului „șubred și sărac" (puternic ca un munte, pe de altă parte) capătă expresie oximoronică: „ca o roată / Cu spițele *de aur*, în *noroi*" (*Muntele Măslinilor*, I, 11). Imaginea este recurentă: „Stau în țărmu-albastru-al rîului de soare, / Din *mocirla* cărui *aur* am băut" (*Niciodată toamna . . .*, I, 31); „S-au stricat cuvintele mele! / Umblă prin *mocirle* cu *stele* / *De cositor*" (*Cuvinte stricate*, I, 201); „*Nămolul* țăriilor *de ceară*" (*Dragoste*, I, 196). Logodna izotopiilor polare este menționată în *Pe drum* (II, 12), ca una dintre biruințele cruciale ale omului: „Ai logodit *văpaia* cu *apele*-n vîltoare". În *Nu v-am sădit* (I, 204) oximoronul corespunde esteticii „florilor răului": „Și neștiuta *miere — a buruienii*", iar în *Mireasa* (I, 184), reflex al sedării fluctuațiilor psihice, accentuează ideea substanței universale a Unicului: „De șarpe, de lanțuri și de *metale* / *Vegetale*, / O să mă lași să-ți pui inele pe mîini". La polul opus, metaforele vacuității sugerează cenzura transcendentă: „șoimi *de scrum* și *de nisip*, / Cărora vîntul le-mprumută / o-*nfățișare fără chip*" (*Psalmul de taină*, I, 82). Definit ca negativitate, dumnezeul *Psalmilor* are, cînd are, o materialitate oximoronică: „Făptură *de șoaptă* și *scamă*, / Se urzește, se destramă" (*A venit*, I, 217); „De vii *mut* și *nevăzut* ca-n povești", „Făptura, pretutindeni *de față* și *dosită*" (*Heruvic*, I, 85), „Acel ce-*atinge neatins* noroiul" (*Miez de noapte*, I, 100) etc.

— s p a ț i u l: „Ca frunza bolnav-a carpenului sur / Ce se desfrunzește, *scuturînd în sus* / Foile, -n azur" (*Niciodată toamna...*, I, 31)

— t i m p u l: „Pe-*nserata dimineață*" (*Gravură*, I, 55); „e *noapte ziua*-ntreagă" (*Din nou*, I, 77); „*flăcăi* / *De scutec* și *de copăi*" (*Da, e lung*, I, 388); „Ți-e *cînd* și *prea devreme*, ți-e *cînd* și *prea tîrziu*" (*Inscripție pe coif*, II, 199)

— a u d i t i v u l: „În fiecare *sunet tăcerea* ta se-aude" (*Cîntare*, I, 33); „Are un *ciocan mut: / Bate* și *nu se aude* / Nicovala lui e ca de lut" (*Lache*, I, 130); „*calcă* fără somn, fără zgomot, *fără pas*" (*Duhovnicească*, I, 100)

— o l f a c t i v u l: „a *miere* și a *tiparoase* / *Hoitul* tău miroase" (*Fătălăul*, I, 133)

— t a c t i l u l: „*Nimicul nepipăit* să-l caut vrui" (*Cuvînt*, I, 165); „Mă *arde înghețul*" (*Reminiscențe*, I, 416);

— c r o m a t i c a: „*văpaia negurilor*" (*Închinăciune*, I, 86); „*Văpăile livide*" (*Tu nu ești frumusețea...*, I, 88) etc.

Existența umană se sfîșie între granițele unei m o r a l e paradoxale; sintaxa textului se frînge, la rîndu-i, în inversiuni chiasmatice: „Și-*ntinerit*, dar *trist* de-atît *noroc*" (*Întoarcere la brazdă*, II, 271); „*Hoțiile sublime*" (*E advocat*, I, 487); „*Sătul* de *ce se vede*, *flămînd* de *nu se vede*" (*Psalmul mut*, II, 306); „Trăirea mea se cheamă *viață* și *omoară*. / ...Că ne *ucide* moartea, nu *viața* și *iubirea*" (*Psalm*, II, 360); „E-o prietenie caldă atunci cînd nu mai ești, / Și cînd te pierzi, începi *pierind* să *crești*" (*Posterității*, II, 298); „Ca să auzi, o! *neuitată*, / neiertătorul meu *blestem*" (*Psalmul de taină*, I, 82) etc.

A n d r o g i n i s m u l. „Corcitura" îi repugnă într-atît lui T. Arghezi, încît golește mitul platonic de prestigiul idealității și-l folosește, sarcastic, în figurarea abjecției umane.

Fătălăul (I, 133), floarea corcită a *Florilor de mucigai*, este simbolul unei naturi aberante, ridicare a monstruosului în zonele impure ale fantasticului magic. Secvențial, calificativ și hiperonimic, modelul acestui trup ambiguu este analizabil ca: *izotopie „feminin"* — „Mă, tu semeni a femeie. / La sprînceană / Fetișcană, / Subsuoară / De fecioară, / Ai picioare / Domnișoare, / Coapsa lată / Adîncată" $\cap$ *izotopie „masculin"*—„Fata, de cum te-o vedea, / Ca din vînt rămîne grea". Simultaneismul dublei referențialități este infuzat și semnificației: semn *mitic*—„O fi fost mă-ta vioară, / Trestie sau căprioară / Și-o fi prins în pîntec plod / De strigoi de voievod? / Că din oamenii de rînd / Nu te-ai zămislit nicicînd. /

Doar anapoda și spîrc, / Cine știe din ce zmîrc, / Morfolit de o copită / De făptură negrăită, / Cu coarne de gheață, / Cu coama de ceață, / Cu uger de omăt — / Iese așa fel de făt" $\cap$ semn *profan*: „Din atîta-mpărechiere și împreunare, / Tu ai ieșit tîlhar de drumul mare. / Na! ține o țigare." Ritmul alternant al elementelor reciproce, structurarea izotopică după principiile paralelismului dau textului o dinamică inconfundabilă. În planul simetric al acestei figuri imaginare ia naștere o tensiune care blochează înaintarea pe axa protagonistului; ceea ce este supraordonat (izotopiile derivate „feminin $\cap$ mitic") acționează pozitiv, în sensul mișcării spre o irealitate eliberată de constrîngerile formei, iar ceea ce este subordonat (izotopiile „masculin $\cap$ profan") acționează negativ, în sens static. Frontalitatea finalului blochează înaintările cumulative, închide dezvoltările în jurul axei principale și evidențiază, pregnant, „edificiul" personajului.

Mai puțin stilizat, portretul feminin din *Mîhniri de tînăr cărturar* (I, 380), făcut din ironii și contraste violente, adaugă seriei o altă personalitate fragmentată, amputată moral: „Nu e fată de măritat, e un lăcătuș. / Cu ochelarii, mari, pe nasul mic, / Calcă-n pantofi cu călcîie de gumă / Și merge rigidă, solemnă, ca un dric / Împiedicat în brumă."

Orientarea spre noua ființă „de-al treilea tipar" produce, în sfîrșit, o ultimă imagine a materiei vii alienate: *Duduia* (I, 472). Accentele cad pe izotopia „feminin" și pe reverberațiile sociale ale semnificatului: „E-o domnișoară-naltă, subțire și trecută, / Și nu e nici femeie detot și nici bărbat. // Era rostirea vie, în carne, simț și minte, / A unei noi ființe, de-al treilea tipar. // Femeie nefemeie, la bine și la rău, / Turtită ca o tavă și-un sul de rogojină. / Sătulă de-ntuneric, scîrbită-i de lumină, / Făptură nemplinită și fată fătălău."

C) N e a n t i z a r e a s e m n e l o r

După operațiile semnalate mai sus, necesar tranzit prin Purgatoriu, forța perlocuționară a Verbului atinge „noianul" din care Cuvîntul scosese, la început, ființa.

În imagini de o impresionantă materialitate a detaliului, atît de depărtate, și totuși atît de apropiate de abstracțiunile eschatologiei eminesciene, T. Arghezi visează, romantic, „un imperiu de beznă și lut". „Stingerea" intră, în ordinea circulară a timpului, ca un corelat al genezei: „În ceasul ultim, umbra din lume se va strînge / Din sufletele toate, la timp necunoscut, / . . . În negura-ntocmită din nou, de la-nceput" (*Nici-o silabă-ntreagă*,

II, 6). Momentul eschatologic este flancat de două momente cosmogonice. Prin axa semantică „viață", al doilea catren se prelungește în distihul final. Probabilistic și interogativ, frîngînd textul de două ori, în zigzagul oglindirii antisimetrice, speranța renașterii adie pe apele veciei: „Din plămădirea nouă a zmîrcului cu ceața / Se va stîrni, pesemne, fierbinte, iarăș viața".

Statornicită sub „voința de a crește îndoit", forța satanică sărbătorește *Triumful* (I, 83) întoarcerii absolute a vieții în moarte: printr-un gest nihilist, Creatorul își reneagă creația. Izotopia „Strivişi în şapte zile ce-i zămislit în şapte" este „filată" în macrostructura hiperonimică antisimetrică (tip C_{2-2}) secvențională: „Nu mai adie vîntul în parcuri, parfumat, / De țîțele femeii, rămase fără lapte, / Prunci orbi şi muți, schelete şi sluți ai spînzurat, / Albinele, din bozii, aduc la stupi otravă, / Izvoarele-năcrite-s şi strugurii scămoşi / . . . / Nici-o vioară nu mai pricepe să mai sune, / Chiar stelele, sfințite şi pure la-nceput, / Au putrezit pe bolta visărilor străbune, / Şi zările, mîncate de mucegaiuri, put."

Căzută sub blestem, — „Parcă intră în pămînt / Un blestèm şi-un jurămînt" (*Ilie în cer*, II, 333), planeta e un sicriu pribeag pe apele oarbe ale diluviului: „Pămîntul mort plutește-ntre stafii / Şi-atîrnă putred, spînzurat în cete, / Cu hoiturile altor vechi planete" (*Inscripție pe Ararat*, I, 412). După acest gross-plan, iată şi alți semnificanți incomunicării: „Drumul s-a strîns din lume ca o sfoară, / Gheme de drumuri zac în heleşteu" (*Două stepe*, II, 308) şi ai neputinței: „Hai, calule, hai, cîine, pămînteşte, / Să batem, frînți, cu pumnii în pămînt" (*Ibidem*, 308).

Localizat şi circumscris temporal, *Satul ei?* (I, 518) evocă elementele maculării cu care şi E. Jebeleanu a figurat „nimicul" terifiant: „E numai cîmp de țară goală, / Cenuşă, scrum şi zgură, / Şi cîte-o urmă, ca de bătătură". Pămîntul se cutremură. Seismele se numesc „1907": „A fost o noapte oarbă, cu luna-n ceruri lipsă. / Stăpînii-şi amintiră, treziți, de-Apocalipsă" (*A fost o noapte oarbă*, II, 37), sau „război": „Cetatea-i o movilă de ziduri răsturnate / Şi a fugit şi umbra din cetate" (*Glorie*, I, 571). Metaforele teribile ale eschatologiei din *Luptă şi război* (II, 29) sună ca un avertisment pacifist: „Şi, secerat de oameni, pămîntul, ca de-o boală, / Va spînzura la urmă,-n văzduhuri, tidvă goală, / Şi nimeni, nicăierea, ce-a fost n-o să mai ştie, / Cînd țările-ngropate vor fi nişte sicrie".

Neutralizarea celor trecute sub „biciul grozanic" al „marelui Cioclu" — timpul, nu este, totuşi, un destin implacabil; fragilitatea hotarelor lasă loc unei optimiste deschideri şi unei nebănuite expansiuni referențiale.

Semnul-sinteză

În contact cu semnele conotate „viață“, semnul bolnav „Fusesem slăbănog, fusesem orb rătăcitt / Între uragane, miazănoapte și răsărit“ se autoanihilează, resurecția fiind triumful erosului asupra puterilor thanatice: „De cînd mi-ai pus capul pe genunchi, mi-e bine. / Nu știam că mă voi vindeca de mine cu tine. / Vorbele, gîndurile, împletirile crezusem că-mi ajung. / Nu știam. Mi-au zvîcnit umerii, au crescut brațele: fusesem ciung. // Mi-am simțit coapsele, gleznele, spinarea tari ca un luptător. / M-am vindecat și m-am născut, sărutîndu-ți talpa unui picior.“ (*Inviere*, I, 195). Conciliat în sine, eul masculin (patologic altădată prin nefireasca, orgolioasa lui distanțare și închidere: „Eu veneam de sus, tu veneai de jos“) se descoperă, extatic, în unitatea contrariilor: „Tu te-ai dumicat cu mine vaporos — / Nedespărțit — în bolți“ (*Morgenstimmung*, I, 21)

Prin suprimarea individuației, natura umană plenară opune semnelor patologice semiotica *fuziunii*, a lui „doi într-unul“: „Noi sîntem unul amîndoi / Ca un altoi lingă un alt altoi / Și-n lumea toată sîntem numai noi. / Ca două cărți legate într-o carte/, De-a pururi, zi cu zi, pînă la moarte.“ (*Mi-e dor de tine*, II, 462). În invocație, dorul e gest de recuperare acordat cu ritmurile verzi ale creșterii: „Ca iedera te înfășoară / Sufletul meu, cu frunza lui ușoară. / Tulpina ta se-naltă pîn'la stele / Strînsă de vrejul gîndurilor mele. / . . .Sufletul meu fără de tine-i orb, / Mîna tînjește, mintea se-ncovoaie / Ca spicul de săcară fără ploaie. / Pămîntul meu te cere, cerul meu.“ (*Ibidem*, 461)

Mîntuit de boală, *Cuprinsul* (I, 431) sufletului insațiabil capătă o extensiune expresionistă, al cărei elan centrifug este potolit de o pură, panteistă adeziune la imanență: „Pămîntul, țarina, bucatele, / Puse-n spinarea mea cu toatele, / Oameni și turme și vite, / Brazdele zguduite, / Potecile, miriștea, / Durerile, neliniștea, / Ploaia, negura, vîntul / Hohotul, spaima, frămîntul“. Enumerarea este întreruptă de o structură hipotactică, modalizată „interogativ“; spațiile largi accentuează, prin contrast, permeabilitatea recipientului fragil care e ființa umană: „Cum a intrat în mine țara toată? / Cum a-ncăput o țară-ntr-o lopată? / Pădurile într-un ghiveci de lut? / O mare-ntreagă-ntr-un pahar băut?“

Acesta este, probabil, punctul climactic al curbei de deschidere care reglează metamorfozele semnelor argheziene.

4.3. CARACTERISTICILE SEMNULUI ÎN POETICA LUI T. ARGHEZI

Literatură „de expresie“ [93], lirica argheziană propune o reestetizare fundamentală a scriiturii. Violările aduse Manierei impun o comunicare personalizată, non-reversibilă, în baza unor relaţii inedite stabilite între emiţător şi codul lingvistic.

Semnul poetic este un semn *motivat* care, la T. Arghezi, comportă caracteristicile: *redundanţă*, *unificare*, *densitate*, *noutate*, *obscuritate*. Reflexivitatea, ambiguitatea şi dezvoltarea în profunzime a semnului poetic, rezultat al integrării sincretice a unor coduri distincte (lingvistic, retoric, cultural, gestual, proxemic, spaţio-temporal etc.) pun problema „nimicului“, a tensiunii dintre elementele semiotizate; această semantică a „golului“ conotativ îl separă şi-l opune altor tipuri de limbaj.

În dialectica trecerii *semn indiceal → semn iconic → semn simbolic*, T. Arghezi evoluează într-o direcţie care este, în genere, atribuită artelor plastice: mărirea distanţei dintre semnificat şi *semnificant*, apropierea de forma „pură“, graţie hipostazierii, prin *simbolizare*, a *semnificantului*.

Dinamizate, instabile, semnele acestei poetici ludice se caracterizează prin:

a) *slăbirea limitelor;* lipsa demarcaţiei real-transcendent, între individ şi istorie, între eu şi natură, între micro- şi macrocosmos, între creat şi increat etc.

b) *extensia*, prin *transformare:* conversie, egalizare, neutralizare, expansiune referenţială, intensificare etc.

Libertatea fără precedent pe care T. Arghezi şi-a luat-o faţă de semnele limbajului poetic românesc şi faţă de contextele lor tradiţionale, accentuarea categoriilor *negative* sînt indici ai unei moderne şi esenţiale revoluţionări a expresiei.

III. STRUCTURATORUL IDEOGRAFEMATIC

1. STRUCTURI ȘI MODELE GRAFICE

1.1. POETICA PAGINII ÎN RAPORT CU FUNCȚIA FATICĂ

Înainte de a se prezenta ca „putere semantică“, poetica argheziană se autoprezintă, prin atît de pregnantele ei semne iconice, ca o configurație grafică specifică. Punerea în pagină, pentru unii întîmplătoare, pentru alții nesemnificativă, este unul dintre principalii factori *intenționali* de stabilire a contactului cu receptorul textului *scris*.

În trecerea de la semnul lingvistic la cel poetic, expresivitatea grafică apare ca un procedeu de *motivație*. Retorica paginii nu poate fi exceptată, minimalizată și necorelată cu structurile semantico-sintactice fără riscul incompletitudinii modelelor. „Plastica“ formelor se definește, contextual, în raport cu termenul nemarcat, „albul“ paginii — spațiu în fața căruia T. Arghezi a încercat o emoție permanentă, insistent mărturisită.

Dacă pornim de la premisa *funcției globalizante* a poeziei (Delas, D.; Filliolet, J., 1973, 173), modelarea ar trebui să înceapă cu textul *literal*. Textul semiotic, considerat în simultaneitatea spațialității sale, obligă la o reconsiderare a ideii de *semnificant* înțeles ca „obiect grafic sintagmatic, linear.“ Adiția componentului grafic permite interpretarea semnificantului ca formă de relație totală, întrucît aspectele cele mai interesante sînt legate nu de sintagmatica, ci de *paradigmatica ideografemelor*[94*], de raporturile de substituție pe care le încarnează sau le fac posibile. „Obiectul“ va fi transgresat prin introducerea competenței agenților de emisie-recepție: intenția emițătorului, pentru că textul grafic, deloc întîmplător, este o structură premeditată; a receptorului, pentru că el restabilește raporturile dintre semnele comunicative conținute în grafeme și structurile de semnificație. Unele imponderabile, vii, altele grele, cu densitate apăsătoare, ideografemele solicită cititorului, de la primul contact cu „forma în pagină“, o reverie monotonă sau o tensiune, o stare de alarmă sau de rezistență.

Polarizarea funcției *fatice*, acționînd și la nivelul subsistemului *ideografematic*, oscilează între o poetică *realistă*[95], de semantizare accelerată, și una *barocă*, a semantizării întîrziate. În primul caz, plastica formei corespunde intenției comunicative, o sugerează și o intensifică. Barocul, dimpotrivă, disimulează contiguitatea semnificației în unități grafice omogene, arbitrar selectate. Canonada indicilor de decodare încetează definitiv, iar peste frămîntările subterane se așterne o liniște suspectă de oglinzi oarbe. Este ușor de sesizat, de exemplu, că formele grafice cu finalul izolat și cele strofice concordante cu semnificația aparțin „realismului", iar cele care neutralizează finalul percutant ori izotopiile incongruente în forme compacte sau strofice omogene ascund, în manieră barocă.

Modernă, în prelungirea barocului, este la Tudor Arghezi *libertatea* față de semnul grafic. Spargerea, pulverizarea dezvoltării lineare în structuri ordonatoare dinamice trădează, așa cum a arătat Hugo Friedrich (1969, 15), un ideal de reprezentare tipografică a textului modern.

Încă de la primele contacte, „critica" poeziei lui T. Arghezi a remarcat inducerea unei mai mari autonomii a elementelor de compoziție, prezența hiperbatului și a altor forme de izolare sintactică. „Pagina" sa, dacă am parafraza pe Roland Barthes (1966, 226), frapează prin relevanța ritmului exterior: „voința de autonomie" a unor semne „în picioare", „violența dislocărilor" ce redau obiectul format din „blocuri de obiecte solitare și teribile", — „plin de găuri și lumini", de „sensuri reflexe în care cuvîntul strălucește în infinită libertate". La polul negativ al funcției fatice, maniera clasică a punerii în pagină preferă elementul continuu, de densitate egală, realizat fie ca succesiune simetrică, fie ca formulă care unește cuvintele, aliniindu-le în clișee grafice.

Ansamblul de constrîngeri rezervate coexistă la T. Arghezi cu tentația modernă de a afirma „superioritatea cărții ca obiect" (Genette, G., 1978 a, 213), prin exploatarea — moderată — a resurselor poetice ale grafismului.

1.2. RITM GRAFIC, RITM MUZICAL, RITM SEMANTIC

Prioritatea pe care o acordăm grafismului, sub aspectul intrării în sistem, nu implică eliminarea modului auditiv, al poeziei ca „glas". O poetică a „vocii" poate fi reconstituită nu numai din

elementele suprasegmentale (vezi capitolul III, § 2), ci și din *transpunerile muzicalului în grafie.*

Se admite, axiomatic, că ritmul este, în toate, condiție a dinamicii existențiale. În poetica clasică, el izvorăște din metru, constituind criteriul decisiv în opoziția *proză* vs. *poezie*. Proza cu ritm și poezia aritmică se diferențiază doar prin convenția grafică a unei scriituri codificate.

Eliberată de constringerile metrice, poezia modernă susține și amplifică mișcarea de deteriorare, conducînd la prăbușirea sistemului metric. [96]

Ne călăuzesc, în operația de echivalare a codurilor *grafic → muzical* următoarele principii de analiză:

1. *Morfologia semnificantului* dă la iveală nu întîmplătorul, ci procedee guvernate de *legi structurale*; în principal — *domnia metricii asupra ritmicii*. Dacă tratăm unitățile grafice ca unități ritmice, arhitectura grafiei textelor este reprezentabilă prin *modele prozodice.*

2. Aceste *legi pot sau nu să fie izomorfe cu legile de structurare* a altor nivele. Fără o astfel de demonstrație, modelarea grafică ar rămîne o operație factologică, lipsită de finalitate.

1.2.1. *Accent semantic.* Procedînd la transpunerea metrică a unităților grafice, vom urmări mecanismele ritmului în funcție de două tipuri de accent: accent semantic (tonic) și accent grafic.

Sînt accentuate s e m a n t i c, în contextul grafic dat, *unitățile generatoare de semnificație.*

i) În structurile i z o g r a f i c e, în care extensia fiecărei unități este egală cu a celorlalte, „ritmul" este dat de accentul tonic. Stress-ul semantic corectează astfel monotonia unităților simetric repetate.

Metrul grafiei din *Plugule* (I, 10) și din *Belșug* (I, 35), cu accent tonic pe ultimul catren, dă textului un ritm larg, percutant, „acordat" cu modelul „intensificator final". Îl formalizăm ca *peon IV*: Sg → 4(4) = ∪ ∪ ∪ ⊥́ [97]

În *Sfîntul* (I, 145) unitățile grafice (octave) corespund ritmului ternar anapest: Sg → 8(3) = ∪ ∪ ⊥́

ii) În structurile asimetrice, concordanța nivelelor nu e obligatorie. Structura metrică binară din *Buna-Vestire* (I, 102) realizează un ritm iambic catalectic: ∪ ⊥́ / ∪ ⊥́ / ∪. *Ceasul de apoi* (I, 148) este tot „iambic": Sg → 12 + 2 = ∪ ⊥́; la nivel global, ritmurile binare imprimă textului o mișcare ondulatorie, de „corsi e ricorsi".

Se constată:

a) o noncordanță între accentul semantic și lungimea unității

b) preferința lui T. Arghezi de a accentua „scurtele".

1.2.2. A c c e n t g r a f i c. Sînt accentuate g r a f i c în contextul dat *unitățile spațiate*, purtătoare, de cele mai multe ori, ale accentului semantic.

Funcția fatică este cel mai bine reprezentată în structurile grafice cu accent inițial sau final. Am menționat că T. Arghezi preferă disonanța celor două accente: este un raport invers proporțional între lungimea unității grafice și accentul semantic.

În *Blesteme* (I, 97) cele două accente coincid; unitatea lungă este fragmentată, pentru variație, în unități scurte care întrerup, imprimînd paginii un ritm alert.

În *Graiul nopții* (I, 60) opoziția *scurte* vs. *lungi* este neutralizată, deoarece ambele unități sînt investite cu accent semantic. Distribuția este următoarea:

Ritm grafic	8 8 11 / 1 7 2
Ritm semantic	∪ ∪ ⏊́ / ∪ ⏊́ ∪

Din punct de vedere informațional, unitățile lungi intră în opoziție cu cele scurte. Fiind accentuate semantic, „scurtele" sînt plasate în poziții strategice — de obicei la începutul sau la sfîrșitul contextelor lungi, de care sînt separate prin semiotizatul „spațiu alb".

S p a ț i u l a l b al paginii nu este doar un spațiu suspensiv, pentru care psihocritica a manifestat un deosebit interes speculativ. Ca spațiu semantic, este locul unei dense rețele de raporturi între blocurile grafice pe care le „separă", unindu-le. Nefiind arbitrară, pauza se constituie ca o marcă a transformării, a dinamizării sau a coeziunii textului. Spațiu al tensiunii, al discontinuității, pe de o parte, spațiu dezambiguizator, pe de altă parte. Prin prisma funcției fatice, focalizarea unităților grafice spațiate constituie o iluminare a sensului.

Una dintre structurile grafice specific argheziene este *f i n a l a s c u r t ă i z o l a t ă.* Acest model, ipostaziat în patru variante, are două funcții: de a *s u s ț i n e* textul, intensificîndu-i informația, și de a i se *opune*, prin introducerea unei semnificații străine contextului.

V a r i a n t a $_1$ — u n v e r s s p a ț i a t: a) c o n g r u e n t cu contextul grafic pe care-l potențează. În *Cenușa visărilor* (I, 19), operațiile semantico-retorice de simbolizare și de metaforizare sînt proiectate într-o imagine grafică regresivă: Sg → 5(2) + 4 ← 1. „Aerat" prin reducerea treptată a masei grafice

textul este recapitulat în versul final „Cenuşa visării ce-a fost"; prin spaţiere, metafora simbolică textualizată este oferită percepţiei vizuale ca fapt sintetic şi accentuat semantic;

b) i n c o n g r u e n t. Versul final din *Toamnă* (I, 65) „Şi fără glas, cu luna şi noi ne-am ridicat" sparge monotonia catrenelor din contextul static ce-l precedă, introducînd corelativul antitetic „dinamic": Sg → 4(5) + 3 ↔ 1, adică Sg → 4(6). Spaţierea unităţii grafice purtătoare a accentului semantic este un artificiu foarte clar de sesizat în acest exemplu în care, matematic, unităţile sînt egale (catrene); inegalitatea este efectul introducerii pauzei care, evidenţiind „importantul", canalizează decodarea în direcţia dorită de emiţător.

Ne limităm, pentru moment, la aceste două exemple; pentru extensiunea modelului şi pentru corelarea sa cu alte valori trimitem la anexa *Index tipologic al poeziei lui T. Arghezi*. Ca şi în cazul următoarelor două variante, este deosebit de elocventă corespondenţa acestui model grafic cu tipurile semantico-sintactice C, E şi mai ales F.

V a r i a n t a $_2$ — d o u ă v e r s u r i i z o l a t e: a) *c o n g r u e n t e* cu contextul, pot marca o convergenţă actanţială, ca în *Cîntec de adormit Mitzura* (I, 7): Sg → 4(4) ← 2: b) i n c o n g r u e n t e, ca cele din *Răzbunare* (I, 250). Contextul „lung" este neutralizat prin inserţia unui cod divergent: Sg → 12 ↔ 2.

Am ales spre exemplificare aceste două texte „minore", în care procedeul apare mai clar, pentru a sugera o anumită tendinţă de *menierizare*. Nefiind solicitată întotdeauna de funcţia fatică, spaţierea devine un clişeu retoric specificînd structurile cu efect de final. Se ajunge astfel la f a l s e s p a ţ i e r i, ca în *Psalm* (I, 24), în care distihul final este unitar, din punct de vedere semantic, cu cele două versuri precedente:

În rostul meu tu m-ai lăsat uitării
Şi mă muncesc din rădăcini şi singer.
Trimite, Doamne, semnul depărtării,
Din cînd în cînd, cîte un pui de înger,

Să bată alb din àripă la lună,
Să-mi dea din nou povaţa ta mai bună.

Spaţiul alb ar fi trebuit să izoleze un catren final de un distih anterior lui, şi nu invers. Oricum, semantismul disjunctiv este atenuat; diafanul spaţiu alb se prelungeşte — ecou, în asonanţa *a/ă* din al treilea vers: „*Să* b*ată* *a*lb din *à*rip*ă* la lun*ă*". Mişcarea sintactică prin care subiectul logic „pui de înger" a fost separat

de verbele medierii („să bată", „să-mi dea") este suspendată în echilibru. Sg → 4(7) ↔ 2 = Sg → 4(6) + 2 ↔ 4. Valoarea „scurtă", în restructurarea grafică pe care am propus-o, se completează cu pauza. Spațiul alb ia înfățișarea unui ornament a cărui ocurență e întîmplătoare; el modifică aspectul, nu și construcția semantică a textului.

Spațierile false separă sau unesc, acolo unde ne-am aștepta la situația contrară. Din ce motive? Există cel puțin două explicații: pentru a regulariza structurile grafice ușor aberante, ca în cazul sus-menționat, unde a fost sacrificată unitatea semantică pentru a respecta modelul grafic; pentru a se îndepărta de modelele ce riscă să se standardizeze, „mișcîndu-le", decalîndu-le.

Dorința de *a vizualiza* accentul semantic coexistă cu inversul ei: *omogenizarea semnificației* într-un *continuum grafic*. Pauza este suprimată chiar și acolo unde mutațiile de sens ar cere-o, iar pagina se prezintă compact, ca un bloc omogen.

În *Ucigă-l Toaca* (I, 131) falsa spațiere afectează cele patru versuri finale. Interogativa „Ce să vezi?", prin care se realizează trecerea de la izotopia „aparență" la „identitate", este un indice că sextina în care a fost inclusă este decompozabilă în: distih, apartenent la prima izotopie, $\xrightarrow{\text{efect de final}}$ + catren (demitizant): Sg → 28 + 10 + 6 = Sg → 28 + 10 + 2 ← 4.

Catrenului final din *Gravură* (I, 55) i se adaugă versul performativ izolabil „Fac cu pana semn și scriu". Structura grafică regulată (catrene) se transformă într-una iregulară (+ cvintet): Sg → 4(5) + 5 = Sg → 4(6) ← 1.

Ocultarea discontinuității semantice în continuitate grafică este mai clară în *Timpuri* (I, 184); ultimele patru versuri se pot izola din unitatea grafică ce le înglobează, întrucît realizează o incongruitate a metaforei simbolice globale. Așadar nu Sg → 16 + 10, ci Sg → 16 + 6 ↔ 4. Pentru o astfel de soluție, sistemul ne oferă exemplul analogic din *Un cîntec* (I, 193), text cu ultimele patru versuri izolabile: Sg → 2 + 6 + 4 + 6 + 8 ↔ 4.

Pentru cititorul familiarizat cu retorica paginii, ultimul vers din *O zi* (I, 190) „S-o caute repede. Se înnoptează. Se lasă ceață", introducînd metaforic transferul semiotic în alt registru, ar fi trebuit să apară spațiat. Nu: Sg → 6 + 4 + 2, ci Sg → 6 + 4 → 2 ← 1. Se deosebește prin ceva acest vers defectiv de pauză de cel spațiat în *Schivnicie*? (I, 250) Exprimînd permanentizarea neputinței „Dropii de beznă se tîrăsc îngenunchiate", el rupe, deconcertant, congruitatea referinței textuale. În *Doi flămînzi* (I, 150) și *Sfîntul* (I, 145) pauzele grafice care separă versurile finale:

„Şi-n cerurile sfinte luminile din stele" şi, respectiv, „O muscă-i suge lacrima din pleoape" conotează ironic opoziţia *interioritate* vs. *exterioritate*. Ultimul vers din *Fătălăul* (I, 133) este izolabil ca „poantă" materializînd un gest derizoriu: „Din atîta-mpărechiere şi împreunare, / Tu ai ieşit tîlhar de drumul mare. / → Na! Ţine o ţigare".

Prin analogie cu *Psalmul de taină* (I, 80), în care versul final antisimetric este spaţiat, ni se impune izolarea lui „Şi totuş . . ." din *De ce-aş fi trist?* (II, 123), ca semnificant al unei structuri eliptice, antisimetrice şi asimetrice, topită în cel mai lung vers al poemului. Nu: Sg → (8)3 + 2(2), ci Sg → 8(3) + 2(2) ↔ 1.

Alte exemple de falsă conjuncţie: *Apă trecătoare* (I, 107), *Făclii* (I, 188); în ultima, Sg → 8 + 6(2) = Sg → 8 + 6 + 4 ← 2. Toate cazurile de falsă spaţiere au fost rescrise, în *Indicele tipologic*, în formele impuse de structuratorul semantico-sintactic. Intervenţia noastră este menită să evidenţieze, în afara posibilităţii de optimizare şi de regularizare a sistemului, valoarea *ludică*. Varietatea modelelor şi decalarea aceluiaşi tipar grafic vorbesc, la autor, despre „tendinţa de exploatare exhaustivă a unei tehnici date" (Brăiloiu, C., 1967, 200). Catalogul iregularităţilor ar putea furniza informaţii utile despre numărul şi calitatea transformărilor ritmico-grafice.

V a r i a n t a$_3$ — t r e i   v e r s u r i   i z o l a t e: a) c o n g r u e n t, corespunzător „schemei de însumare" (vezi capitolul IV, § 2.1.2.). În *Maica Scintila* (I, 170) terţina izolată reia, sintetic, izotopiile „real" ∩ „ideal" Sg → 4(5) + 5 ← 3. În *Psalmul mut* (II, 306), singurul în care divinitatea vorbeşte îndelung căutătorului, într-un paradoxal limbaj „mut", terţina finală este tot o schemă de însumare Sg → 6 + 4 + 5 ← 3.

b) i n c o n g r u e n t. Cele trei versuri finale din *Mi-e sete* (II, 152) înscriu textul în modelul antisimetric, cu nucleu recapitulativ, de tipul „nu X, ci Y": Sg → 19 ← 3. Terţina dezambiguizează şi metaforizează, concomitent, calificarea indusă de titlu.

V a r i a n t a$_4$ — p a t r u   v e r s u r i   i z o l a t e[98]:

a) c o n g r u e n t e. Procedeul apare frecvent în structurile didactice şi de identificare din *Fabule* sau *Flori de mucigai*. Catrenul care încheie *Scîndura* (II, 58) Sg → 26 ← 4 conţine şi morala structurii epice precedente; în *Tinca* (I, 127) finalul explică prin identificare: Sg → 8 + 4(2) + 6 + 4 ← 4. Alte exemple: *Tainul meu* (II, 341), cu Sg → 8 + 6 ← 4 şi *Nu* (II, 343), cu Sg → 10 ← 4. În primul text, catrenul este un discurs alocutiv, iar în ultimul — aforistic.

b) i n c o n g r u e n t. În *Candori* (I, 135) catrenul final nu este conjunct cu cel precedent, așa cum ar putea sugera identitatea grafică, ci susține „o estetică a demascării“ (Balotă. N., 1879, 216), antisimetrică: Sg → 18 + 4 ↔ 4.

Spațierea poate fi însoțită de *v a r i a ț i e d e r î n d.* Opunîndu-se, ca secvență scurtă, celor două „lungi“, finalul din *Sufletele mele-s două* (II, 423) operează o neutralizare a izotopiilor Sg → 10 + 8 ↔ 4. Catrenul din *Marele cioclu* (II, 163) neutralizează numai una dintre izotopii Sg → 10 + 4 + 10 + 6 ↔ 4; în *Un vis urît* (II, 80) finalul explicativ se opune structurii narative derivate din titlu Sg → 6(2) + 14(2) ↔ 4.

* * *

După principiul paralelismului și al simetriei, ne-am aștepta ca situațiile sus-menționate să se găsească și *la începutul structurilor.* Exemplele, corelabile cu tipul semantico-sintactic A_1 „schemă de generare“ (vezi capitolul IV, § 2.1.1), sînt însă cu mult mai puține. Variantele de realizare sînt aceleași, dar, spre deosebire de finale (care sînt complete), inițialele sînt, uneori, defective de realizarea incongruentă.

1. U n v e r s i n i ț i a l: a) c o n g r u e n t. Aforistic, ironizînd titlul, versul „Osînda nu se schimbă, e pe viață“ (*Haruri*, II, 140) înscrie textul în tipul sintactic permutant, „cu sfîrșitul la-nceput“;

b) Singurul exemplu de i n c o n g r u e n ț ă, *Mi-e milă* (II, 511) poate fi considerat astfel numai în baza unor mărci formale, cum ar fi opoziția de semn: „Nu mi-e de ajuns să iubesc viața făpturilor tale, pe care le-ai făcut ca să le ucizi“ *(v. 1)* vs. *(v. 2)* „Mi-e milă, omule, de tine“. Semantic, primul vers, deosebit de lung în comparație cu scurtimea celui de-al doilea, este dual: primul emistih, pozitiv, este conotat „superlativ“; al doilea, inaugurînd enumerarea hiperonimică, este „negativ“ și constituie referința cauzală a versurilor următoare. Primul vers, împreună cu ultimele două din unitățile grafice mediane, impresionează prin lungimea neobișnuită. Variabilitatea lungimii versurilor face ca textul să aibă dreapta „zdrențuită“ de alternanța „lungi“ — „scurte“. Dinamizarea grafică se opune monotoniei de conținut și, de asemenea, monotoniei din stînga paginii; cu excepția primului vers, toate celelalte conțin repetiția anaforică „mi-e milă“. Conjunct, ultimul vers induce un slab efect de final: Sg → 1 + 7 + 4 ← 1.

2. D o u ă v e r s u r i i n i ț i a l e: a) c o n g r u e n t e: hiperonimic, generativ — în *Dimineața* (I, 136) Sg → 2 → 6(3). În *Despre*

cloști (II, 533) distihul generează o structură epică sprințară, ușor absurdă, în tonalitatea *Horelor*: Sg → 2 → 57.

b) i n c o n g r u e n t. Antonimic, nucleul din *Psalm* (II, 360) este dezvoltat textual într-o suită de contra-replici paradoxale: Sg → 2.4(2) + 2.

3. T r e i v e r s u r i i n i ț i a l e este o structură defectivă de realizarea incongruentă. Varianta congruentă este mai puțin clară atunci cînd nucleul este ocurent în context omogen (terține): o estompare se produce atît în *Mireasa* (I, 184) Sg → 3 → 3 + 4(2), cît și în *Pe o harpă medievală* (II, 264), text cu Sg → 3 → 3 + 6 + 4.

4. P a t r u v e r s u r i i n i ț i a l e constituie modelul grafic cel mai bogat reprezentat, dar și cel mai lipsit de relief, deoarece contrastul contextual este slăbit. Se realizează:

a) *congruent*. În *Porunca* (II, 146) modulul expozitiv este detaliat într-o structură epico-dramatică: Sg → 4 → 6(2) + 14. Aceeași dezvoltare sintagmatică — în *Fabulă inversă* (II, 197): Sg → 4 → 14 + 18 și în *Tot de ziua ta* (II, 311), cu Sg → 4 → 23 + 14 + 4(3). Centrat pe un catren perlocuționar, nucleul inductiv din *La mulți ani* (II, 291) este reluat, hiperonimic: Sg → 4 → 32 + 4; cînd nucleul conține un semn, contextul îl descrie, simbolizîndu-l, ca în: *Șoarecele dezmoștenit* (II, 504) Sg → 4 → 6 + 13 + 4 + 9 + 8 și în *Murmure de plop* (II, 313), cu Sg → 4 → 11 + 10;

b) varianta i n c o n g r u e n t ă este mai greu de delimitat, deoarece spațiul nuclear fiind generos, permite formularea ambelor izotopii de semn contrar. Ceva mai clar pare a fi în *Răscoala sufletului* (II, 434), structură alocutivă ce avertizează asupra efectelor perlocuționare ale blestemului: Sg → 4 → 12.

Putem considera că și acest model este defectiv de structurarea incongruentă, ca și precedentul.

* * *

Tipurile grafice cu accent inițial sau final obținut prin spațiere sînt forme ale activizării funcției fatice; coincidente cu accentul semantic, ele focalizează privirea spre ceea ce este „important". Tipul de structurare „prin înrămare" (A) are corespondențe și la nivelul structuratorului grafic.

Previzibilitatea, uzura modelului sînt evitate prin: false spațieri, multiplicarea accentului inițial, realizarea defectivă a tipurilor semantice, variație de extensiune etc. Structurile cu accent final, mai numeroase decît cele inițiale, vădesc predilecția — mărturisită — a poetului de a masa informația spre sfîrșitul mesajului.

1.3. MODELE ȘI TIPURI GRAFICE

Fragmentarea întregului în unități grafice — strofe alternînd cu spații albe, solicită analizatorul vizual prin imprevizibilitatea decupajului. Arhitectura paginii oscilează, la Tudor Arghezi, între o poetică „impetuoasă", de expresie *extensivă*, și una *intensivă*, care, prin rețineri și comprimări, limitează mesajul (vezi și Avalle, D'Arco, S., 1979, 100). Ritmul regulat, mecanic, omogenizează ambiguitățile; dimpotrivă, ritmul interior al decupajului iregular reliefează, dinamizează informația.

Structurile tip au fost stabilite în funcție de următorii parametri: a) raportul *spațiu alb — spațiu grafic*, din care se obține dihotomia: structuri *strofice* (izolate, divizate) vs. structuri *astrofice* (neizolate, compacte); b) caracterul *omogen* sau *eterogen* al unităților izolate: unități *pare*, *impare*, *mixte*; c) *simetrie* ori *asimetrie* a formei în pagină.

1.3.1. **Tipul X. Structuri strofice regulate.** Procedeul structurării prin multiplicarea unei unități de bază produce texte omogene, independente de accentele semantice. Eliminînd indicii de decodare, inciziile regulate ritmează semnificația în mod exterior, mecanic. Pauzele iau înfățișarea unor ornamente previzibile, capabile să modifice aspectul, nu și semnificația „paginii". Monoritmic, acest tip se bazează pe cadențe egale, lipsite de orice semnale disturbative.

În modelare, vom indica numărul de versuri al celulei generative prin indicele numeric al tipului; de exemplu, X_2 = „ritmul grafic se realizează prin repetiția regulată a unei unități de două versuri". Cifra din paranteză notează numărul ocurențelor, de exemplu $X_{2(2)}$ = „distihul se repetă de două ori". Ca extensiune, unitatea nucleară variază între două și opt versuri.

Izografismul acoperă suprafețe semantice eterogene: structuri polarizate și neutralizate, omogene și discontinue, pe care le susține sau cărora li se opune.

SUBTIPUL X_2. În *Cuvinte potrivite* cunoaște realizările: $Sg \rightarrow X_{2(10)}$, în *Oseminte pierdute* (I, 68) și $X_{2(7)}$ în *Între două nopți* (I, 72); în ambele, paralelismul grafic concordă cu / și sprijină opozițiile semantice *viață* vs. *moarte*, *cunoaștere* vs. *ignoranță*, *uman* vs. *natură*.

SUBTIPUL X_3, cu totul sporadic, apare în *Potcovarii* (I, 259) ca $Sg \rightarrow X_{3(4)}$

SUBTIPUL X_4 domină sistemul strofic arghezian, atît prin frecvenţă, cît şi prin bogăţia variantelor de realizare. După numărul ocurenţelor, în *Cuvinte potrivite* se înregistrează 8 variante:

1. $X_{4(3)}$ este regimul poemelor-notaţie: *Înviere* (I, 8), *Întoarcere în ţărînă* (I, 25), *În golf* (I, 251), *Melancolie* (I, 9), *Zăpadă* (I, 110).

2. $X_{4(4)}$. Poemul-pătrat, cu vers compact, lung, grav, poate întreţine cu determinantul semantic raporturi de:

i) c o n g r u e n ţ ă, ca suport material al unor figuri textualizate: sinecdoca-ghicitoare (*Plugule*, I, 10), notaţie simbolică (*Chemarea* I, 22; *Lumină lină*, I, 27), peisaj simbolic (*Toamnă de suflet*, I, 256; *Niciodată toamna* . . ., I, 31; *Icoană*, I, 63), peisaj arhitectonic (*Biserica din gropi*, I, 79);

ii) i n c o n g r u e n ţ ă, aplatizînd în semnul iconic monoton ritmat atitudini contradictorii faţă de un reper: uman (*Creion*, I, 30; *Despărţire*, I, 79), ontologic (*Miez de noapte*, I, 30), gnoseologic (*Psalm*, I, 45; *Psalm*, I, 255). În *Marină* (I, 15) şi în *Oraş medieval* (II, 199) elementele semantice disonante din finalul „pastelului" se topesc în ţesătura grafică nediferenţiată, nivel în care se atenuează forţa imprevizibilelor meandre.

3. $X_{4(5)}$ Ca şi varianta precedentă, funcţionează ca: a) potenţare a unui semantism congruent, în cazul unor peisaje simbolice (*Tîrziu de toamnă*, I, 11; *Belşug*, I, 35), descrieri de obiecte (*Mitra lui Grigorie*, I, 66), motive — sufletul „bolnav" (*Pia*, I, 38) ori „stratificat" (*Arheologie*, I, 46; *Voci*, I, 253);

b) omogenizare a disonanţelor semantice: atitudini contradictorii faţă de o referinţă din sfera „uman" (*Creion*, I, 20; *Poate că este ceasul*, I, 41; *Restituiri*, I, 76), „absolut" (*Psalm*, I, 50; *Psalm*, I, 252), faţă de o identitate contradictorie (*Prinţul*, I, 52; *Suiş*, I, 252) ori contrariată (*Poate că este ceasul*). În plus, sînt omogenizate accentele de intensitate inegal distribuite, plasate cu predilecţie în final (*Belşug*, *Arheologie*, *Pia*).

4. $X_{4(6)}$ disimulează o antisimetrie (*Psalm*, I, 12), omogenizează o „scenă" (*Mîhniri*, I, 16; *Iosif al Ungro-Vlahiei*, I, 62), un portret al sufletului contradictoriu (*Nehotărîre*, I, 42) sau incert (*Incertitudine*, I, 113), o atitudine contradictorie faţă de creaţie (*Jignire*, I, 59) etc.

5. $X_{4(7)}$ susţine semantismul (*Puţin*, I, 54) sau ironizează izotopiile disonante (*Poarta cernită*, I, 27).

6. $X_{4(8)}$. În *Cuvinte potrivite* apare doar cu funcţia de a omogeniza vizual structuri semantice disonante: jocul de planuri şi raporturile de succesiune logică (*Dor dur*, I, 47) sau polarizarea izotopică (*Evoluţii*, I, 53; *Vodă Ţepeş*, I, 95).

7. $X_{4(9)}$, cu o singură ocurență în *Cuvinte potrivite* — poemul *Rugă de seară* (I, 95), căruia îi susține semantica virulentă a actelor ilocuționare și perlocuționare.

8. $X_{4(11)}$, tot cu o singură ocurență concordantă cu semnificația (*Vraciul*, I, 92), potențează acumularea determinantelor.

SUBTIPUL X_5, cu variantele:

1. $X_{5(5)}$. În *Morgenstimmung* (I, 21), cvintetul-pătrat solidifică izotopiile divergente și ascunde polaritatea.

2. $X_{5(13)}$ În *De-a v-ați ascuns* (I, 111) suprafața grafică ritmată regulat e în deplin acord cu efortul de atenuare ludică a dramatismului tematic. Oglinda acestei grafii potolite reflectă, în adîncuri, zbuciumul a două tărîmuri contigue *viață* vs. *moarte*.

SUBTIPUL X_6 se realizează în *Cuvinte potrivite* doar în varianta $X_{6(4)}$. Golul ce mărginește fiecare unitate plină conferă strofelor-notație juxtapuse o oarecare independență (*Sfîrșitul toamnei*, I, 89).

SUBTIPUL X_8 se ipostaziază doar ca $X_{8(3)}$. O ritmică egală, decorativă (anapest) vizualizează, în *Potirul mistic* (I, 87), simetria unităților ternare reproduse și la nivelul structurii epitetului.

1.3.2. **Tipul Y. Structuri strofice iregulare.** Deosebit de mișcarea regulată a ritmului clasic — tipul X, structurile iregulare instituie un ritm „șchiop“ — rubato. Alternarea liberă a grupurilor grafice nu mai este independentă, ca în *X*, de accentul semantic, ci dependentă de acesta. Acordată la conturul semantic al textului, alternarea facultativă a „scurtelor“ și „lungilor“, ca spații grafice rarefiate sau aglomerate, imprimă ritmului „o înfățișare instabilă“ (Brăiloiu, C., 1967, 187). Fracționările subtile ale acestor structuri „punctate“ (*Ibidem*, 187), mărunțind unitățile, micșorează previzibilitatea.

Decupajul sinuos, inegal, intensifică contactul bilateral emițător-receptor în două moduri și în două direcții: de la emițător la receptor, în cazul fragmentărilor inductive care, accentuînd informația, reduc entropia; de la receptor la emițător, în cazul ritmărilor false ce ascund structura imanentă. Funcția fatică se manifestă în ultimul caz prin violarea principiului cantitativ al informației. Contradicțiile induse de către diviziunile „excepționale“ mobilizează, prin dezacord, resortul conotativ.

Seriile neregulate au, ca în orice sistem semiotic, tendința de a se sprijini pe cele regulate, din care provin prin artificiul inegalizării egalului. Deși alternanța grupurilor iregulare este variată, ocurențele se pot repartiza în două subtipuri: par și impar.

SUBTIPUL Y_1 se obține prin multiplicarea unei măsuri pare. Între secvențele grafice pot exista raporturi de d u r a t ă:

i) s c u r t ă — l u n g ă — d u b l u l u n g ă: Sg → 2 + 4 + 8 (*Pițigoii mei*, II, 314), sau invers Sg → 8 + 4 + 2 (*April*, II, 260; *Litanie*. II, 361). În *Psalm* (I, 39) Sg → 4(2) + 8 + 2;

ii) d o i m e - î n t r e g: *2—4* (*Psalm* I, 24, cu Sg → 4(7)+ 2), *4—8* (*Din drum*, I, 8, cu Sg → 8 + 4(2), *6—12* (*Cucul*, II, 288, cu Sg → 6 + 12).

Alte multiplicări cu *2*: *8—6—4* (*Tainul meu*, II, 341), *8—6* (*Prigoana*, I, 18), *6—2* (*Cei doi orbi*, I, 261), *8—2—6* (*Stinse scîntei*, I, 75), *18—8—6—2—4* (*Psalmul de taină*, I, 80). Se poate ajunge la derivate extensive ca: *20—14—8—6* (*Stihuri*, I, 108), *22—16—4* (*Apă trecătoare*, I, 107), *28—4* (*Psalm*, I, 17).

Inversările modale din *Psalmul de taină* comportă multiple variații ale unităților pare; și aici, elementul scurt, distihul, marchează schimbarea izotopiei și, implicit, a manierei.

SUBTIPUL Y_2, constînd din ritmuri ale unităților *impare*, se realizează mult mai rar. Deloc în *Cuvinte potrivite* și numai de 14 ori în întreg sistemul (*François Villon*, I, 363, cu Sg → 13 ← 1; *Ghicitoare*, I, 449, cu Sg → 7 ← 1 etc.).

DUBTIPUL Y_3 — *mixt*, combinație de măsuri pare și impare, are cel mai mare număr de ocurențe; convine, îndeosebi, structurilor epice din *Flori de mucigai* și celor dinamizate.

Raporturile cele mai imprevizibile din *Cuvinte potrivite* se află în *Duhovnicească* (I, 100): Sg → 25 + 9 + $\boxed{4}$ + 5 + 7. În context impar, unitatea centrală — pară — este și purtătoarea accentului semantic; în ea se formulează, prezumtiv, identitatea celui ce induce subiectului starea febril cognitivă: „S-ar putea să fie Cine-știe-Cine". Un centru de greutate par echilibrează și în *Doliu* (I, 43) unitățile impare Sg → 7(2) → $\boxed{4}$ ← 5(2).

Pe lîngă aceste grafii-„balanță", reținem „conul" sau „evantaiul" unor decupări descendente, rarefiate spre finiș: Sg → 5(2) → 4 → 1 (*Cenușa visărilor* I, 19) ori ascendente, dense spre final: Sg → 3(2) + 4(2) + 6(2) (*Mireasa*, I, 184).

În *Lingoare* (I, 104) alternanța de plinuri și goluri, de scurte și lungi este reflexul transformărilor antisimetrice; în acest joc de perspective, catrenul (sau cvintetul) afirmă, prin negație, în timp ce unitățile lungi postulează realitatea contrară, pozitivă, care ar fi putut să neutralizeze pe cea expusă în „scurte". Catrenul final asertează, didactic, contextele scurte. Deducem, din unghiul de lumină al nivelului grafic, că T. Arghezi dezvoltă izotopiile negative și le dă cîștig de cauză.

În *Graiul nopții* (I, 60) grafismul reproduce două procese retorice:

$$Sg \longrightarrow 8(2) + 11 \longrightarrow 1 + 7 + 2$$

lungi ∩ simbolizare — scurte ∩ metaforizare

Cele două unități textuale simetrice din *Priveghere* (I, 191) au $Sg \rightarrow 10 + 6 \Longleftrightarrow 9 + 2 \leftarrow 1$.

Unele variante ale subtipului Y_3 provin dintr-o modificare — adaos ori suprimare de versuri — a modelelor Y_1 sau X. Dacă în *Morți în crucea nopții* (I, 114) prima strofă n-ar fi defectivă de un vers, structura grafică ar fi X_8: $Sg \rightarrow 7 + 8(3)$. Adaosul, dimpotrivă, modifică modelul X_4 în Y_3: $Sg \rightarrow 4(3) + 5$ (*Denie cu clopote*, I, 94). Același artificiu — amplificarea finalului prin adjoncția unui vers, este utiliziat în *Gravură* (I, 55) $Sg \rightarrow 4(5) + 5$ și în *Întîmpinare* (I, 84) $Sg \rightarrow 6(2) + 7$.

Creion (I, 56) modifică structura X_4 prin anexarea unei finale scurte; eliminarea versului coexistă cu trecerea de la confesiune și portretizare „in absentia" — la „stilul" invocației: $Sg \rightarrow 4(5) + 3$. Acest fel de transformare grafică este mai evident în *Toamna* (I, 65), text în care pauza, inserată chiar în interiorul catrenului, îl transformă în terțină și izolează un vers cinetic, disonant: $Sg \rightarrow 4(5) + 3 \rightarrow 1$.

1.3.3. **Subtipul Z. Structuri astrofice.** În opoziție cu structurile grafice aerate, fragmentate prin izolări, versuri inegale, cuvinte spațiate — structurile continue, compacte pe verticalitatea paginii, sînt construite prin aglomerare de versuri lungi, cu măsură de obicei mare.

Cele opt texte „pline" din *Cuvinte potrivite* variază între 20 (*Cîntare*, I, 35; *Vînt de toamnă*, I, 14) și 38 de versuri (*Buna-Vestire*, I, 102).

Dată fiind omogenitatea unității nedivizate și absența punctelor de interes vizual care să focalizeze decodarea spre o direcție ori alta, perceperea structurii de semnificație nu este perturbată de zgomote grafice. Zgomote apar, totuși, deoarece blocul nedivizat nu este și indivizibil. Continuitatea grafică din *Buna-Vestire* alimentează tonalitatea de litanie; fluența este însă suprimată prin tripla ocurență a refrenului, grație căruia structuratorul grafic $Sg \rightarrow 36$ poate fi rescris ca fiind format din trei subunități $Sg \rightarrow 18 + 16 \leftarrow 2$.

Din perspectivă funcțională, și tipul Z se prezintă polarizat:

i) structuratorul grafic c o o p e r e a z ă cu cel semantico-sintactic, în special în cazul figurilor textualizate, cărora le convine continuitatea punerii în pagină. Astfel: Sg → Z_{22} (*Heruvim bolnav*, I, 32) materializează un simbol; Sg → Z_{21} (*Muntele Măslinilor*, I, 10) și Sg → Z_{20} (*Vînt de toamnă*, I, 14) — o metaforă simbolică, iar Sg → Z_{20} (*Cîntare*, I, 33) este un oximoron generalizat;

ii) structuratorul grafic s e o p u n e celui semantico-sintactic. Din mulțimea de texte automorfe cu mărci grafice, următoarele trei „compacte" ascund o antisimetrie: *Descîntec* (I, 26), cu Sg → Z_{22}; *Triumful* (I, 82), cu Sg → Z_{36} și *Închinăciune* (I, 86), cu Sg → Z_{36}.

În situațiile cînd verticalitatea unifică separabilul, continuitatea configurației neutralizează discontinuitățile conținutului disimulat. Funcția fatică fiind suprimată, textul începe un fel de „de-a v-ați ascuns" cu cititorul lăsat să ghicească ce se ascunde „sub".

* * *

În sistem, distribuția tipurilor grafice se prezintă astfel:

Volum	numărul textelor	Tipul grafic				
		X	Y_1	Y_2	Y_3	Z
Cuvinte potrivite	121	70	13	—	23	9
Flori de mucigai	28	2	11	—	12	3
Cărticică de seară	23	6	5	—	11	1
Mărțișoare	5	—	2	—	3	—
Hore	8	—	4	—	3	1
Buruieni	25	6	8	—	10	1
Una sută una poeme	101	33	29	1	27	10
Prisaca	19	6	5	1	2	5
1907. Peizaje	37	11	9	1	13	4
Stihuri noi	12	7	2	—	3	—
Carnet	12	4	2	—	1	5
Cîntare omului	32	1	3	2	—	26
Stihuri pestrițe	40	6	11	1	18	4
Frunze	25	8	5	1	3	8
Adam și Eva	5	—	4	—	1	—

Volum	numărul textelor	Tipul grafic				
		X	Y_1	Y_2	Y_3	Z
Poeme noi	20	2	4	1	8	5
Răzlețite	47	17	17	—	10	3
Cadențe	26	5	10	—	7	4
Silabe	32	6	6	1	8	11
Ritmuri	25	5	7	1	8	4
Noaptea	30	3	15	1	4	7
Antearghezienc	19	10	1	—	2	6
Agate negre	16	3	2	2	9	—
Alte stihuri	10	—	—	—	1	9
Din Frunzele tale	21	—	5	—	3	13
Din Crengi	22	2	4	1	6	9
Din XC	20	4	2	—	4	10
Din Călătorie în vis	18	4	3	—	7	4
Din Periodice	44	8	9	—	12	15

1.1. STRUCTURI GRAFICE SIMETRICE

1.4.1. **Simetria față de o axă** constă în juxtapunerea „în oglindă" a două tipuri strofice. Ca și cum ar fi suferit o reflexie, textul își modifică fragmentarea cu care debutase. Această inconsecvență intențională corespunde tendinței baroce de evitare a axelor unidirecționale. La nivel semantic, modelul se regăsește în structurarea automorfă și în cea incidentă (tipurile C și B).

Jocul grafic în cadrul duratelor pare (*Din drum*, I, 8) reproduce prima secvență, divizînd-o: ideea enunțată în octavă este reluată, metaforico-simbolic, în cele două catrene care o urmează: $Sg \rightarrow \frac{8}{4+4}$. Inversul acestui model nu se află în *Cuvinte potrivite*.

Structura corelativă poate lua și forma $\frac{5(2)}{4(2)}$ (*S-a culcat o fiară*, I, 357), ceea ce reprezintă o amplificare cu cîte o strofă a

modelului canonizat (sonet): Sg $\rightarrow \frac{4(2)}{3(2)}$ (*Sonet de izbîndă*, I, 259).

Simetria „în evantai“, adaptată dialecticii unor izotopii polare, stă la baza textului intitulat *Pe ploaie* (II, 409): Sg $\rightarrow \frac{6(2)}{7(2)}$. Inversat, dar fără a afecta unitatea semantică, în *Galere* (I, 124): Sg $\rightarrow \frac{7(2)}{4(2)}$

Simetria axială ușor dislocată prin pauză nu reproduce, în *Bivolul de jar* (I, 356), structura semantică: Sg $\rightarrow \frac{4(2) + 2}{4(2) + 1 + 1}$, dar o însuflețește prin ruperi multiple.

Modificat spre asimetrie este și modelul cu trei unități din *De dincolo* (I, 194): Sg $\rightarrow \frac{5 + 1 + 4}{5 + 1 + 8}$.

1.4.2. **Simetria față de un centru.** „Balanța“ grafică, presupunînd minimum trei termeni, se realizează în două variante:

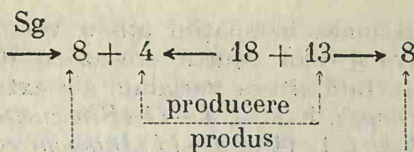
i) e x t r e m e l u n g i - c e n t r u s c u r t: *4*—$\boxed{2}$— *4* (*În perdea*, I, 205; *De-abia plecaseși*, II, 150), *12*—$\boxed{2}$— *24* (*Nu-nțelegeam*, I, 370), *7(2)*—$\boxed{4}$—*5(2)*, în *Doliu* (I, 43)

ii) e x t r e m e s c u r t e - c e n t r u l u n g: *2*—$\boxed{4(3)}$—*2*, în *Apele tăcute* (II, 344); *2*—$\boxed{4(2)}$—*2*, în *Psalm* (II, 360); *4(2)*—$\boxed{5}$—*4*, în *Heruvic* (I, 85); *4*—$\boxed{32}$—*4*, în *La mulți ani* (II, 291).

Unele simetrii sînt ușor descumpănite prin adăugarea sau suprimarea versului final, de exemplu: *3(3)*—$\boxed{4}$—*3(3)*—*1* (*Tu nu ești frumusețea*, I, 88) sau *11*—$\boxed{12}$—*10*—*1* (*Cîntec din fluier*, I, 177). Simetria mișcată extinde nucleul și instaurează între extreme și centru un echilibru precar: *3(2)* — $\boxed{2—3—2—3}$ —*2(2)* în: *Logodnă*, (par. I, 181).

Unele simetrii inaparente sînt reconstituibile prin apel la structuratorul semantico-sintactic. În *Testament* (I, 5), poem care echivalează poezia cu reflecția asupra poeziei, sînt două blocuri semantice inegale: la extreme — textul ca produs destinat con-

sumului; în centru, textul ca producere. Încadrate de octave, unitățile din interior variază liber; deși fiecare are o anumită in-



dependență pe care i-o conferă structurarea climatică, cele două blocuri mediane (lungi) se completează reciproc.

* * *

Structurile simetrice subscriu la tehnica (barocă) de echilibrare a unei valori prin alta, de topire a unei structuri în alta, conform principiului vaselor comunicante. Modelele „pure" nefiind unicele, sistemul le combină modificînd, prin alternare, tipurile și îmbogățindu-le totodată.

T. Arghezi demonstrează, și la nivelul structuratorului grafic, o nebănuită *exuberanță* și o *mobilitate* neobișnuită a metamorfozelor „punerii în pagină". Artificioasă ori funcțională, forma grafică merită, credem, o cercetare *în sine*.

1.5. LUNGIMEA VERSULUI

După spațiere, lungimea versului — la fel de capricioasă — este a doua figură a paginii ce se impune atenției deopotrivă prin efectul decorativ și, mai ales, prin cel funcțional.

În structurile constante, întinderea versului variază între două silabe (*În zări*, II, 376, poem din perioada de la *Liga ortodoxă* evocînd prozodic simbolismul lui Șt. O. Iosif) și 17 silabe (*Biserica din gropi*, I, 79; *Apă trecătoare*, I, 107).

În poemele de notație și în cele epice cu subiecte miticofolclorice, măsura este de 7—8 silabe (*Creion*, I, 30; *Marină*, I, 15; *Seara*, I, 13; *Melancolie*, I, 9; *Agate negre*, II, 388; *Colindă de Crăciun*, I, 284; *Țara piticilor*, I, 292 etc.).

În *Reconstituiri* (I, 76), *Satan* (I, 69), *Caligula* (I, 73) măsura e lungă, de 15—16 silabe; în majoritatea poemelor strofice, lungimea se fixează la 13—14 silabe (*Fiara mării*, I, 36; *Poate că este ceasul*, I, 41; *Nehotărîre*, I, 42; *Icoană*, II, 304; *Toamnă*, I, 65; *Rugă de vecernie*, I, 95 etc.). Completăm seria „constantelor" cu varianta de 10—11 silabe din *Potirul mistic* (I, 87).

O simplă citare a structurilor variabile evidențiază relația de determinare *conținut disonant* → *formă grafică iregu-*

lară. Agresiunea în spațiul alb a versurilor lungi și retragerea consecutivă a celor scurte creează o discrepanță între *minime* și *maxime.* Iată cîteva variabile ale extremităților: *3—11* (*Morți în crucea nopții*, I, 114), *4—11* (*Binecuvîntare*, I, 40; *Psalm*, I, 90), *4—16* (*Portret*, I, 116), *4—14* (*Duhovnicească*, I, 100), *4—8* (*Drum în iarnă*, I, 51; *Sfîrșitul toamnei*, I, 89), *5—9* (*Graiul nopții*, I, 60), *5—14* (*De-a v-ați ascuns*. . ., I, 111), *6—12* (*Blesteme*, I, 97), *8—11* (*Psalm*, I, 34; *Psalm*, I, 39).

Cea mai mare variabilitate a lungimii versurilor se constată în tensionatele *Flori de mucigai*, a căror grafie „sfîșiată" mărește distanța între maxime și minime. Structurile constante sînt cu totul accidentale (subtipul X_1 în *Ion Ion*, I, 126); domină, în schimb, dezordinea lungimii și spațierea instabilă. Variațiile de lungime sînt: *2—11* (*Șatra*, I, 141), *3—13* (*Rada* I, 146), *3—15* (*Streche*, I, 122; *Fătălăul*, I, 133), *4—16* (*Ucigă-l toaca*, I, 131), *4—17* (*Pui de găi* . . . ., I, 119; *Galere*, I, 124), *5—11* (*Cina*, I, 121), *6—13* (*La popice*, I, 125), *6—17* (*Flori de mucigai*, I, 118), *7—17* (*Doi flămînzi*, I, 150).

O oarecare instabilitate formală posedă și *Cărticica de seară.* După aceste volume, versurile sînt tot mai frecvent constante. *1907. Peizaje* și *Cîntare omului* sînt, sub aspectul invariabilității, apropiate de echilibrul clasic.

Lungimi variabile și puneri în pagină decorative se regăsesc în *Din periodice.* Distanța maximă între extreme este de *1—14*, formă ocurentă în *Haide* (I, 179) și în *Ghicitoarea* (I, 186). Alte texte cu variație de rînd sînt: *2—13* (*Întoarcere*, I, 332), *2—15* (*Blesteme de babă*, I, 439), *2—16* (*Har*, I, 173), *3—12* (*S f î n t u l e*, I, 192), *3—13* (*Iarna blajină*, I, 276), *3—17* (*Mireasa*, I, 184), *3—19* (*Spuză fierbinte*, I, 355), *4—14* (*Copilă*, I, 360), *6—14* (*O răzbunare*, I, 519), *9—14* (*Didactică*, I, 547). Din *1907. Peizaje* se pot cita doar trei texte: *Cauza cauzelor* (I, 491), cu raportul *8—15*; *Stane, căpitane* (I, 512), cu *2—14* și *Pătru al Catrincii* (I, 514), cu *7—13*.

* * *

Funcțional, unele versuri lungi, localizate la începutul sau la sfîrșitul structurii, coincid cu nucleul generativ pe care-l scot astfel în afara spațiului unidimensional al contextului lor „scurt". Versul lung „O voce umblă-n crucea nopții, poate-o șoaptă", de 14 silabe, reprezintă cadrul din care se va dezvolta un text subțiat spre final, numit *Între zodii* (II, 355).

Cînd emițătorul procedează la amînarea stress-ului semantic, finala lungă dă textului forma literei „L". *Rada* (I, 146) este

o astfel de configurație oscilînd între limita minimă — 3 silabe — și o maximă finală, nespațiată, de 13 silabe.

În context de scurte, finala lungă sintetizează structura semantică (*Flori de mucigai*, *Fătălăul*, *Priveghere*) sau oferă cheia unei dezvoltări cauzale (*Tainul meu*, *Răzvrătire*, cu 14 și, respectiv, 13 silabe). Spațiat, versul ce încheie *Cîntec din fluier* (I, 177) concentrează, de fapt, trei versuri cu paralelism sintactic: „Mă bate vremea, mă bate ziua, mă bate clipa".

1.5.1. **Plastica formelor grafice.** O parte dintre configurațiile grafice, cu deosebire cele din *Flori de mucigai*, evocă figuri geometrice sau alte forme simbolice. [99] Atenția glisează de la conținut la formă; dacă raportăm acest *decorativism* al paginii la tematica sumbră al cărei semnificant este, se poate emite ipoteza că între forma expresiei și forma conținutului se instituie o relație *ironică*, de non-transponibilitate.

A. Figuri simple:

1. litera „L", coincidentă cu „schema de însumare" a subtipului A_2, apare în *Flori de mucigai* ca 12—17, iar în *Mă uit la flori*, ca 9—14.

2. trapez cu baza mare sus: 14—2/4 în *Generații* (I, 143), 14—8 în *Durerea mea* (I, 26), 13—8 (*A venit*, I, 216), 13—7 (*Scrisoare*, I, 76), 11—2 (*Răscoala sufletului*, II, 434) 11—7 (*Remember*, II, 364), 11—8 (*Cei doi orbi*, I, 261). Hipertrofiat, modelul se realizează în *Versuri descălțate* (II, 438) ca 21/30—11.

Figura în oglindă, cu baza mare jos, are ocurențele: 4—12 (*Sfîntul*, I, 145), 5—12 (*Lache*, I, 130), 6—14 (*Icoană*, II, 304), 8—12 (*Ție*, II, 517), 8—14 (*Mireasa*, I, 184), 8—18 (*Bărăganul*, I, 189).

3. lentilă convexă, în variantele: 3—11—5 (*Morții*, I, 139), 6—12—7 (*Dimineața* I, 136), 7—10—5 (*Candori*, I, 135), 8—14—9 (*Bivolul de jar*, I, 356), 8—12—5 (*Inscripție în dosul unui portret*, I, 418), 17—10—4 (*De pe podul rîului*, I, 273).

4. lentilă concavă: 8—2/3—9 (*Munca*, I, 143). În *De ce-aș fi trist?* (II, 123) forma este mai greu sesizabilă, deoarece diferența de lungimi este destul de mică: 14—13—14.

5. sfert de cerc: 12—7 în *Măgăoaia* (I, 564), 12—5 în *Ora rece* (I, 166), 14—13 în *Nostalgii* (I, 147).

6. cupă secționată, de forma : 12/19—7—8 în *Să vedem . . .* (I, 199), 11—9—9 în *Latium* (II, 344); inversată, figura apare în *S-a culcat o fiară* (I, 357) ca 13—8—10.

7. Forma „dinți de ferăstră“ are „dimensiunile“: 8-15-11 (*Mă uit*, I, 167), 21—30—11 (*Versuri descălțate*, II, 438). O variantă a acestei figuri, configurația din [*Mă-ntrebi de ce plîng?*] (II, 526) conține cele mai lungi versuri din întreaga poetică a lui T. Arghezi: 5 → 7 → 13 → |24| ← 14 ← 11 ← 7. Caracterul decorativ și ludic al punerii în pagină iese întărit din necorelarea focalizării grafice cu accentul semantic: în timp ce „sageata“ totalizează (hiponimic), paralelismele codurilor echivalate sînt însumate în versul de numai 7 silabe, plasat în final.

B. F i g u r i c o m p u s e

1. Prin repetiția unei strofe alcătuite din „lungi“, alternată cu un refren de „scurte“ se obține figura grafică axială ; în *Horă de băieți* (I, 237) extremele care realizează sinapsa sînt de 8 și, respectiv 4 silabe, în refren.

2. *Maiul roz* (II, 383), poem instrumentalist publicat în *Liga ortodoxă*, propune următoarea variantă: pe axa formată din cele nouă versuri scurte (de 3 silabe) se prind, ca niște aripi formînd un trapez cu baza mare jos, trei „lungi“, de cîte 13 silabe:

3. *Marile tăceri* (II, 302) se compune dintr-o „lentilă convexă“ și un „dreptunghi“: 8—14—7 13

4. *Mi-e milă* (II, 511) este un „trapez“ cu baza mare jos, încadrat de cîte un vers spațiat: 17 29 13

* * *

Toate aceste forme sînt semnificantul atitudinii l u d i c e a emițătorului în fața spațiului pur al paginii; luat în stăpînire, „albul“ este semiotizat prin ingenioase elaborări. Materialitatea semnificantului este indisolubil legată de nivelele *semnificației*, alături de/și în opoziție cu care se cere modelată. Deloc neglijabilă, arhitectura semnelor grafice pe verticalitatea paginii este *sens* și trebuie tratată ca atare.

2. O POETICĂ A „VOCII": ACCENTUL GRAFIC

2.1. PROZODIE, ELEMENTE SUPRASEGMENTALE ȘI SENS

A fost formulată ipoteza că limbajul poetic se distinge de celor ordinar prin ceea ce superimpune, prin dimensiunile adăugate lanțului sintagmatic (Guiraud, P.: Kuentz, P., 1970, 303). În poetica de tip clasic, constrîngerile sînt constitutive limbajului poetic; în ansamblul acestora, conotația prozodică (ritm, rimă) pare a fi esențială.

Estimația critică a semnelor intonaționale e indispensabilă în lirică [100], discurs în care planul fonic se substituie „evenimentelor", constituind un fel de „acțiune" lirică interpretabilă pornind de la forma exterioară spre structura interioară (Fónagy, J., 1973, 98).

Descrierea substanței fonice o indisociabilă de cea semantică — orice modificare a ritmului fonic avînd repercusiuni asupra semnificației. Accentul și intonația, alături de formanții retorici ai poeziei, intensifică informația (Leech, G., 1974, 23); emfaza introduce, într-o parte a comunicării, raporturi de independență a semnelor accentuate asupra elementelor de coerență contextuală.

Și în planul substanței lingvistice poetica argheziană manifestă o extremă ireverență față de codul prin/și în interiorul căruia se produce. Marcarea grafică a accentului, în situații nespecificate de către normele ortografice actuale, personalizează acest idiostil la nivel suprasegmental. Mobilizînd resursele accentului românesc mobil, s-ar părea că T. Arghezi vrea să întoarcă scriitura spre primordiala poezie „ca glas", și aceasta prin mijlocirea modului vizual, al lecturii ideografice.

2.1.1. **Ritmul**, articulînd suitele lineare în structuri sintactice, este, după J. Mukařovsky (1974, 358), „frontul principal al limbajului poetic, elementul principal care pune în mișcare constituenții lingvistici ai poeziei".

În unele modele generative (Kristeva, J., 1974; Petőfi, J., 1973), ritmul este o proprietate imanentă funcționării limbajului

poetic, mai „profundă" decît structura profundă. Presiunea ritmică supune lexemele unor metamorfoze accentuale care le distanțează de uzajul comun.

Introduse în unități ritmice distincte, cuvintele și-au pierdut tiparele accentuale rigide: „Întinde-ți *àripa* frumoasă" (*Puțin*, I, 54); „Scuturînd *arìpe* ude" (*Gravură*, I, 55); „Petecul unui *crepuscùl*" (*Închinăciune*, I, 86) vs. „Dar spune-mi, la *crepùscul*, încet, sînt fericit?" (*Tu nu ești frumusețea* . . ., I, 88); „cu *stàtui* albe", „să treacă *stàtuile* toate" vs. „Cîte-o *statùie* își aduce-aminte" (*Interior de schit*, I, 94); „O *Gòlgotă*, șeasă, fără altare" (*Galere*, I, 124); „*Amfòră*-n jur . . ." (*Potirul mistic*, I, 87) etc.

Reproducem alfabetic, pe categorii gramaticale, perechile accentuale ocurente în poezia lui T. Arghezi; cifra ce însoțește cuvîntul reprezintă indicele de frecvență:

— *substantiv:* àcvilă 12 / acvìlă 3; àripă 54 / arìpă 18; àrșiță 12 / arșìță 3; blestèm 25 / blèstem 14; chinòvii 3 / chinovìe 1; crepúscul 4 / crepuscùl 2; mìjloc 10 / mijlòc 6; mìros 2 / miròs 18; mùrmur 14 / murmùr 19; mòșii 1 / moșìi 1; mùșița 1 / mușìță 3; òstrov 1 / ostròv 1; pànglici 6 / panglìci 2; prícini 2 / pricìnă 2; stàfii 1 / stafìa 7; stàtui 3 / statùi 2; vècii 3 / vecìi 12; vùltur 8 / vultùr 25

— *adjectiv:* bòlnav 2 / bolnàv 25; càndid 4 / candìd 1; gìngaș 2 / gingàș 27

— *pronume:* nìscai 1 / niscài 1

— *verb:* blèstemă 3 / blestémă 3; mùrmură 2 / murmùră 4

— *adverb:* acòlo 2 / acolò 1; àltfel 5 / altfèl 6; àpoi 3 / apòi 7; àstfel 6 / astfèl 1; còlo 7 / colò 1; còlea 9 / coleà 4.

2.1.2. Recurența **rimei** este al doilea factor care, introducînd insistență asupra semnificantului, favorizează transferul accentual. T. Arghezi regularizează finalele imperfecte, modificînd structura accentuală a cuvîntului-rimă.

Omofonia a indus mutații de felul următoarelor: augùst / îngust (II, 285); bitùm / fum (II, 407); Iosìf / catastif (I, 39); mușìță / arșiță (II, 386); niște / privelìște (II, 346); mijlòc / loc (II, 261) etc.

2.2. FRECVENȚĂ ȘI FUNCȚIONALITATE

2.2.1. **Rangul de frecvență** al celor aproximativ 230 de unități lingvistice purtătoare ale accentului grafic oscilează în limita amplitudinii 1—54:

— 54: àripă
— 27: gingàş
— 25: blestèm, bolnàv, vultùr
— 19: murmùr
— 18 arípă, miròs
— 14: blestèm, mùrmur
— 13: ţàrină
— 12: arşìţă, copìi, vecìi
— 11: deşì
— 10: mìjloc
— 9: còlea, sìntèţi, (+ sìntèm)
— 8: vultùr, gîngàv, acù
— 7: cutìe, stafìa, apòi, còlo
— 6: mijlòc, panglìci; atfèl, àstfel
— 5: ìfos, privelìşte, peltìcă; voí; àltfel, bàrem

— 4: castèle, crepuscùl, isònul, profesòr, umbrèle; càndizi; doìlea; ieşì, înfirípă, mùrmùră, simţì; coleà

— 3: arşìţă, borhòt, chinòvii, cucùtă, dihòr, duşmàn, muşìţă, princìpii, stàtui, ţipìcul, vècii; minuscùle, pustiì, trîndàvă, venetìc; blestèmă, blèstemă, te-ncumèţi, întîrzìi, mùrmură, sfàrămi, şòvăi; àpoi, daàltfel, (goş)gògeamìte (singurul exemplu de dublă accentuare, ambele variante în dezacord cu norma)

— 2: àbube, acàtiste, àcvilă, betèle, Brătiènii, Cezàr, chìvote, crepuscùl, Cùpido, datorìi, èlita, episcòp, Hamlèt, lipíe, maèstrul, mìros, neròzii, pànglici, pòteri, prìcină, pricìnă, rìpidă, sàricile, scùfii, semințìi, statùi, zahàr, zugràv; aurìi, bòlnav, cenuşìi, firàvă, gìngaşa; al treìlea; amènință, biruì, bizuì, leşìnă, pìpăi, se ridìcă, sfîşìe, scòrmoni, a zărì, acolò

— 1: acvìlă, àgniță, amfòră, augùst, Babèl, bălcàriță, belzèb, bijuterìi, bitùm, Càinii, canà, càpii, càrii, călătorìi, ceramìcă, chinòvie, dèmoni, Despòt, doftorìi, dregătorìi, drumeţìi, eleìson, Epihàrii, escòrta, gingìi, Gòlgotă, Gomòra, grămătìcul, Iehòva, Iosíf, isòp, ìţele, leşìi, leşínul, letopisèţii, limbuţìi, màfie, màntie, mădùva, míriştea, mizèrii, mìníe, mojicíi, mòşii, mòbile, mùşița, nebunìi, obîrşìe, òcini, ogìve, origìnă, òstrov,/ostròv, papà, parohíi, pèticele, podgòrii, pòjghii, pribègii, prisàcă, profèţii, ràrița, ròdii, rùină, satírii, schilòzii, scrìnciòb, spinărìi, stàfii, susùre, taìnul, tàlaze, tichìi, topitorìi, tubercùle, velìnțe, Venèră, vergèle, vìgii, vitèle, ziàre, zgríptore; àntici, barbàr, candìd, haín, limpezìi, lucìi, mìrşàv, necunoscùt, portocalíi, puhàvă, stacòjii, uníc, veşnícii, viclènii, voinìcii, viorìi; cărè/ia, carìa, nìscai/niscài; te-abătù, amuţìi, apùcă, asèmui, auzì/-aùzi, nu cheltuì, nu te crucì,

să-i dumíce, erà, făcèți, se-ncruntằ, înăbùșe, nu te-ndoí, ai îngenunchè, jèfui, jèlui, nu măsurà, medìtă, mìșuni, mînà, se mînìe, mùstră, pălmuì, păruì, pierì, pizmuì, pùneți-vă, secerằ, sorocì, sporì, suì, a tăcè, tăcèți, trebuì, trezì, țùgui; acolò, astfèl, colò, încòlo.

2.2.2. Categorii funcționale

i) *Accent grafic redundant.* Raportată la funcția poetică, poziția „accent grafic coincident cu cel fonic normat" are o expresivitate zero. Semnul grafic izomorf cu cel suprasegmental se explică prin funcția fatică și trădează stereotipii. Așa, de exemplu, substantivele feminine cu terminația *-ie* sînt accentuate, în mod sistematic, ca și adjectivele în *—in.*

— *substantive*: bijuterìi, cutìe, datorìi, gingìi, lipìe, semințìi, spinărìi, dar și altele, precum: bazmà, castèle, cucùtă, leșìnul, mizèrii, prisàcă, schilòzii etc.

— *adjective.* Îndeosebi la cele cromatice (cu trei forme, terminate în *-iu*) se insistă, prin semnul grafic, asupra normei accentuale: aurìi cenușìi, viorìi; de asemenea: pustìi, timpurìu etc.

— norma *verbală* este precizată la: a) *prezent:* se dumícă, înfirìpă, te-ncumèți, leșìnă, se mînìe, mìșuni, mùstră, se ridìcă, sfîșìe, tăcèți; b) *infinitiv*, conjugarea a II-a cu sufixul monoftongat: a îngenunchè, a tăcè; c) *perfect simplu:* te-abătù, amuțì, părù, sorocì, sporì, trebuì etc.; d) *imperativ:* nu te crucì, pùneți-vă; e) *conjunctiv:* să dumìce

— la *pronume* și *adverb* se pot cita doar: cărèia, cèva, acù, încòlo

— *conjuncție*: deșì

ii) *Accent grafic motivat.* Dacă în exemplele de mai sus accentul grafic este superfluu, el este motivat (și necesar) în cazurile în care dezambiguizează omonimii:

a) *lexicale:* betèle, copìi, drumețìi, dregătorìi, leșìi, limbuțìi, mòșii-moșìi, nebunìi, nerozìi, papà, parohìi, princìpii, profèții, umbrèle; bàrem, destoinicìi, portocalìi, pribègii, tipìcul, veșnicìi, escòrta, deșì, nu măsurà;

b) *gramaticale*, la verb, pentru a distinge prezentul de perfect simplu: aùzi-auzì, apùcă, amènință, asèmui, bizuì, bìrui, blèstemă, cheltuì, ieșì, se-ncrùntă, nu te-ndoì, jèfui, jèlui, pălmuì, nu pierì, pìpăi, pìzmui, sfîșìe, scòrmoni, simțì, secerằ, suì, șòvăi, voí etc.

Accentul este motivat și în cazul cînd însoțește cuvintele considerate de către T. Arghezi ca fiind mai puțin cunoscute;

grație funcției fatice, este restabilită substanța fonică a următoarelor straturi lexicale:

a) *cuvinte populare și regionale* (sudice): àbube, àgniță, bălcàriță, borhòt, càpiu, haìn, ìțele, mìriștea, ostròv, pòjghii, peltìcă, puhàvă ràrița, sàricile, scrînciòb, taìnul, țàrini, țùgui, velìnțe, vergèle, venetìc;

b) *arhaisme:* grămătícul, ìfos, letopisèții, òcini, pòtera; din limbajul bisericesc: acàtiste, chívote, episcòp, eleìson, isònul;

c) *neologisme:* àntici, dèmonii, màfie, ogíve, ròdii, satìrii, topitorìi, vìgii. Numele proprii istorice, mitologice, biblice sînt accentuate mobil, fie respectînd norma, fie sustrăgîndu-se de la ea, datorită constrîngerilor ritmice: Càinii, Cezàr, Cùpido, Despòt, Epihàrii, Gòlgotă, Gomòra, Iehòva, Ștefàn, Vèneră.

iii) *Aentul „poetic"*

În căutarea unor forme surprinzătoare, T. Arghezi a difuzat accentuări neobișnuite. Accentul decalat față de normă are, prin impredictibilitate și frecvență redusă, o funcție expresivă.

Coprezența dublei accentuări, în cadrele aceleiași substanțe fonice (o formă accentuală existentă în cod, dublată de alta, aparținînd enunțării), demonstrează poeticitatea procedeului. Iată cîteva cazuri „rebele", specifice scriiturii argheziene: ceramìcă, màestrul, mucènic, obîrșìe, privelìște, rùină, susùre, tàlaze, tubercùle, vitèle; (goș)gògeamìte, unìc; al doìlea, al treìlea; medìtă, sfàrămi, sîntèți.

Accentul unor adjective articulate, precum *limpezìi* și *lucìi*, amintește idiostilul lui L. Blaga. De reținut, de asemenea, disponibilitățile ironic-ludice ale accentuării inedite a numelor proprii: Babèl Belzèb, Hamlèt, Iosìf.

2.3. INTONAȚIA

Dacă accentul grafic acționează pozitiv asupra funcției poetic-fatice, în sensul focalizării atenției asupra elementului marcat, intonația, al doilea element suprasegmental atras în sfera poeticității, în absența semnalelor vizuale, defocalizează. Funcția poetică este activizată prin ambiguizarea accentului de insistență.

În contextul oximoronic al strofei a IV-a din *Arheologie* (I, 46): „Tăcerea vocile și le-a pierdut, / Care-o făceau pe vremuri să răsune. / *Aud țărîna doar a vocilor străbune*, / Cum se desface, cum s-a desfăcut", versul al treilea permite trei lecturi diferite,

condiționate de fixarea accentului de intensitate pe unul dintre următoarele trei lexeme:

a) — „Aud *țărîna* doar a vocilor străbune", cu opoziția: nu vocile străbune, ci țărîna lor = „nu revelația sensului, ci semnul material simbolizînd inconsistența, macerarea, cripticul". Modalizarea „negativ" a lecturii este susținută de / și continuă contextul anterior, semantizat „distanțare a fenomenului de esența pură";

b) — „Aud țărîna doar a *vocilor străbune*", cu opoziția: țărîna vs. țărîna vocilor străbune, decodare restrictivă care atribuie noțiunii (țărîna) semnele personificatoare {+ uman, + sonoritate}

c) — „Aud țărîna doar a vocilor *străbune*", cu opoziția: voci vs. vocile străbune; și această interpretare este impusă de adverbul de restricție (doar) dintr-o presupusă structură profundă. Topicalizarea semelor (+ regresie; + continuitate) impune în primplan motivul sufletului arheologic prelungit, climactic și antisimetric, în strofa următoare, a cincea.

Valorificînd expresivitatea intonațională, T. Arghezi flexibilizează substanța fonică a versului și-l întinde — pod — spre cele două extremități ale poemului.

***

Lucrul asupra materiei lingvistice se manifestă, la nivel suprasegmental, prin însoțirea cuvîntului de „umbrele" sale auzite: accentul și intonația. Din situarea enunțării rezultă o consistență senzorială ce mărturisește prezența eului poetic în performare, prin „realitatea concretă a vocii" (Zumthor, P., 1979, 524).

Textualizînd „vocea", T. Arghezi conservă procedee ale oralității. Neutralizarea opoziției *auditiv* vs. *vizual* ne întoarce la *privire*, analizator în care poetul a avut o mare și constantă încredere.

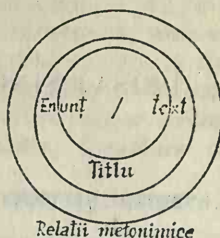
3. TITLUL, „PEISAJ SINGURATIC"

3.1. TITLU ŞI TEXT

Preeminent şi solemn, titlul ţîşneşte, atemporal ca o ilustraţie,[101] în albul paginii pe care deja o reprezintă. Pentru structura conexă care-l conţine, titlul are valoare de intrare în sistem, de „verdict" adică, rostit asupra întregului poem (Ohmann, R., 1981, 206). Semn grafic cu valoare *iconică*, titlul este, totodată, un semn-cadru funcţionînd contextual ca „deschidere semantică a ceea ce urmează" (Coteanu, I., 1978 a, 119). Izolarea şi poziţia de anticipare îi conferă un înalt grad de memorabilitate şi-i accentuează proprietatea de a integra structurile de aşteptare. Ca prime elemente de lizibilitate, titlurile au funcţia pragmatică de *a orienta* spre nucleele semantice ale corpusului dat. De la o lectură care ar elimina contextele, a titlurilor „în sine", ne putem face o idee despre alegerile emiţătorului în repertoriul procedeelor formale, despre poetica sa, într-un act de autocaracterizare.

Ca şi cuvintele-temă, cu care uneori se confundă, titlul este un caz de *metasemie* — concept ce permite reunirea mai multor cuvinte sub unul singur. Ipoteza că titlul este o lexicalizare foarte grosieră şi parţială a structurii semantice profunde a textului (Thomas, J., J., 1978, 34), o emergenţă a acesteia, o reprezentare mai concretă a structurii lexicale a devenit un bun comun în teoria textului. Titlurile *adecvate* sînt, din punct de vedere semantic, o „parafrază foarte redusă a textului ce urmează, în forma sintactică de frază ori de sintagme nominale obţinute prin transformări de fraze" (Cassadei, E., 1980, 18). Dacă raporturile bilaterale de parafrază sînt specifice numai titlurilor concordante cu contextul lor, o definiţie mai largă vede în titlu o sinecdocă a textului, o „parte în tot" (*Ibidem*, 18) ce conduce, gradat, la structura subiacentă complexă pe care o reprezintă.

Relațiile de desemnare metonimică sînt evidențiate în modelul elaborat de B. Pottier (1974, 22):



În timp ce pentru emițător intitularea, ca element catalizator al intențiilor, este ulterioară creației mesajului (titlu ← text), pentru receptor momentul re-creării mesajului începe cu titlul, în direcție inversă (titlu → text).

Dat fiind că titlul are o funcție cardinală în decodarea și calificarea mesajului, urmează să arătăm care sînt tipurile de intitulare și ce funcții împlinesc în poetica lui T. Arghezi [102].

Duplicitatea intrinsecă a semnului *titlu* — ca element „în sine" și ca element în raport cu contextul — permite abordarea intitulării la două nivele de analiză: formal și semantic, grafic și informativ. Raporturile de incluziune *volum ← cicluri ← texte* determină, pe de altă parte, o analiză comparativ-concentrică.

3.2. TIPURILE GRAMATICALE ALE INTITULĂRII

Izolarea nivelului semnificant, axată pe o percepție *formală* a titlului ca *semn autonom*, nu se poate sustrage relației cu nivelul semantic. Dimpotrivă, conjugarea celor două perspective confirmă observația că structurile sintactice simple întăresc conotațiile generice de la nivel semantic, pe cînd cele analitice, cu un grad redus de independență, susțin dezambiguizarea contextului.

Titlul este o microstructură lingvistică actualizată ca:

i) structură minimă *sintetică*, de obicei nominală, în variantele: N (nume comun), Np (nume propriu), Ns (substitute pronominale), Nv (abstracte verbale), D (calificatori: adjectiv, adverb):

$$\text{Titlu sintetic} \begin{cases} \text{— a) N, Np, Ns} \\ \text{— b) Nv} \rightarrow \text{SN + SV} \\ \text{— c) D} \end{cases}$$

ii) structură *analitică*, în următoarele configurații: substantive coordonate, sintagme determinative (atributive, circumstanțiale), propoziție / frază (P)

$$\text{Titlu analitic} \begin{cases} -\ \text{a)}\ N + N' + N'' \ldots \\ -\ \text{b)}\ N \leftarrow D;\ V \leftarrow D \\ -\ \text{c)}\ P_1\ (P_2,\ P_3 \ldots) \end{cases}$$

3.2.1. Intitularea volumelor

T. Arghezi a ales, ca supratitlu al sistemului său poetic, eticheta sumativă, tautologică sub raportul relației cu codul retoric — *Versuri*. Funcția informațională a titlului fiind redusă, capătă pregnanță numele înscris pe copertă; indice de prestanță, complementul de agent „Tudor Arghezi" orientează receptorul spre o anume alegere în mulțimea de obiecte (= cărți) identice funcțional.

Intitularea volumelor / ciclurilor este preponderent sintetică, cu dominanța structurii *substantiv nearticulat*, *plural* (12 titluri monolexicale în ediția din 1980, 15 în cea din 1960). Funcția faticconativă focalizează *semnificantul*, clasificînd poemele metalingvistic, cu titluri „de gen": *Fabule*, *Hore*, *Cadențe*, *Ritmuri*, *Silabe*, sau metaforic: *Crengi*, *Frunze*, *Mărțișoare*.

Celelalte titluri sintetice sînt: 2 titluri substantival-circumstanțiale, la singular, nearticulat: *Prisaca*, *Noaptea;* un adjectiv — *Răzlețe* și o interjecție — *Aleluia*. În alte ediții apar și structurile: nume nearticulat, singular (Copilărie, Logodnă, Spital) și nume propriu compus (Făt-Frumos), ambele orientate spre semnificant. Titlurile *a n a l i t i c e* se realizează numai în variantele a) și b).

Tipul bilexical coordonat are o singură ocurență *(Adam și Eva)*, iar sintagmele atributive, prelungind regentul în determinările sale, conservă elementul ambiguu prezent în descriere.

În ordinea descrescîndă a frecvenței, intitularea volumelor cunoaște următoarele trei variante:

i) *Substantiv* + a t r i b u t a d j e c t i v a l. Domină, și în această structură, tipul metalingvistic, marcînd apartenența la seria literară. *Stihuri pestrițe*, *Stihuri noi*, *Alte stihuri* sînt titluri redundante, pe care epitetul le diferențiază cronologic („noi", „alte") sau calitativ („pestrițe"). Exceptînd *Flori de mucigai, 1907. Peizaje* și *Cîntare omului*", toate celelalte volume ale lui

T. Arghezi sînt „pestrițe"; colaje sînt și *Frunzele tale*, cu titlul metaforic dedicativ.

O excepție între aceste titluri transparente, generice, neutre sub aspect semantic, este *Cuvinte potrivite;* atenția se concentrează spre semnificantul calificat prin epitetul „potrivite", determinant ambiguu, interpretabil ca: — joc artizanal în interiorul limbii, ajustare a limbajului poetic în interiorul celui utilitar; — univers imaginar „potrivit" lumii reale, în urma unui transcodaj specific.

Depoetizarea acestui tip de titlu începe să devină sesizabilă în varianta *regent metalingvistic* + *determinant numeral: una sută una poeme*, *Șapte cîntece cu gura-nchisă*. În *1907. Peizaje* desemantizarea este corectată prin conotațiile socio-istorice ale metonimiei-numeral și prin subtitlul care, permutabil, trimite la forma expresiei, la organizarea secvențială a semnificantului poetic.

ii) *Substantiv* + a t r i b u t s u b s t a n t i v a l p r e p o z i ț i o n a l; se deosebește de varianta de mai sus prin absența titlurilor pur metalingvistice și prin poeticitatea unor sintagme suspensive, precum *Călătorie în vis*, *Drumul cu povești*. Arghezi substituie, în titlul oximoronic *Flori de mucigai*, conceptul etic baudelairean („Florile *răului*") cu un epitet metaforic disonant, echilibrînd, prin polarizare, structura lexicală (semnificant) *Flori* — (semnificat) *de mucigai*.

În titlurile metalingvistice: *Cărticica de seară. Versuri de seară* determinantul e un circumstanțial conotat „minor, descendent, de senectute".

iii) *Substantiv* + a t r i b u t g e n i t i v a l; ambele ocurențe sînt citări: *Facerea lumii*, o parodie biblică, și *Țara piticilor*, sintagmă-aluzie la specia basmului.

iiii) *Substantiv* + a t r i b u t î n d a t i v: *Cîntare omului* în care subzistă tipul tradițional, devenit desuet, de intitulare, dedicativă.

Se poate formula concluzia că intitularea volumelor este *simplă* și relativ *unitară*. Simplificările progresive culminează cu titlul neutru, indistinct și necontextualizat — *XC*.

Limbajul titlurilor conjugă funcțiile conativ-fatică, poetică (titlurile metaforice / suspensive) și metalingvistică (numeroasele titluri „de gen", aluziile culturale); deși au o sinonimie relativ bogată, titlurile metalingvistice tind spre automatizare.

Orientarea spre titluri închise, non-ambigue califică poetica intitulării volumelor drept *realistă*, calitate ce-i conferă o maximă lizibilitate.

3.2.2. **Intitularea textelor.** Deși unitățile dislocate ca titlu sînt, din perspectiva textelor, mult diversificate, tipul morfologic dominant corespunde celui semnalat la nivelul volumelor: substantival, monolexical. În *Cuvinte potrivite*, din cele 64 de titluri monolexicale, 63 sînt substantive (numai unul este adverb — *Puțin*) distribuite în următoarele paradigme semantice:

— *abstracte-verbale*, rezultat al nominalizării unor structuri profunde verbale; majoritatea sînt infinitive lungi nearticulate, la singular (*Binecuvîntare*, *Chemarea*, *Despărțire*, *Închinăciune*, *Întîmpinare*, *Înviere*, *Priveghere*, *Răzbunare*) sau la plural (*Mîhniri*, *Restituiri*); în titluri ca: *Blesteme*, *Descîntec*, *Suiș*, *Triumful*, structura de adîncime a nominalului este tot verbală

— *stări psihice*, depresive sau contradictorii: *Doliu*, *Incertitudine*, *Lingoare*, *Melancolie*, *Mîhniri*, *Nehotărîre*.

— titluri *cu personaj*: individualizat prin nume-citat cultural (*Caligula*, *Iosif al Ungro-Vlahiei*, *Satan*, *Vodă-Țepeș*) sau neindividualizat, portretizat ca actant categorial (*Potcovarii*, *Prințul*, *Vraciul*).

Cele mai multe titluri exprimate prin nume propriu se află în *Flori de mucigai* (*Ion Ion*, *Lache*, *Rada*, *Tinca*) și în *1907. Peizaje* (*Coconu Alecu*, *Pătru al Catrincii*, *Stane*, *căpitane*) și servesc tehnica de structurare mozaicală a acestor cicluri.

În ce privește capacitatea informațională și valoarea pragmatică în decodare, titlul exprimat prin nume propriu este un subtip problematic. Semn de identificare, numele propriu este incapabil de a vehicula informații relative la semnificatul său; în afara cîtorva nume proprii cu simbolism fonetic, toate celelalte sînt motivate *la lectură*, căpătînd, în context, semnificații sociale și funcțional-poetice. Din punctul de vedere al autorului, numele propriu este motivat și bogat în conotații emotive; pentru receptor însă, el este un semn opac, al cărui gol semantic numai contextul îl umple. Orice titlu nume-propriu este, obligatoriu, contextual.

— *titluri „exotice"*: automorfisme — interesante sub aspect iconic (*Biulbiul*), împrumuturi lexicale (*Morgenstimmung*, *Resurrexit*, *Remember*)

— *titluri semiotice*, utilizînd codurile: *spațial* („monastic": *Duhovnicească*, *Mănăstire*, *Schivnicie*; „peisaj": *Toamnă*, *Zăpadă*), *temporal* (*O zi*, *Timpuri*), *proxemic* și *kinezic* (*Închinăciune*, *Întîmpinare*), *cultural* (*Creion*, *Icoană*, *Gravură*, *Heruvic*, *Marină*), *poetic și lingvistic* (*Cîntare*, *Stihuri*; *Epitaf*, *Testament*). Varietatea codurilor intitulării, în acord cu nucleele semantice atît de puțin convergente în *Cuvinte potrivite*, contrastează puternic cu modelul

sintactic uniformizat: monolexical, exprimat prin substantiv nearticulat, la singular. Cu caracter de excepție apar: substantivul-compus *(Buna-Vestire, Gîri-Gîri)* și locuțiunea substantivală *(De-a v-ați ascuns..., Pui de găi...)*; de asemenea, titlul-pronume (*Tu*, în volumul *Una sută una poeme)* și titlul-interjecție *(Haide*, în *Cărticică de seară).*

Tipurile *a n a l i t i c e* ale intitulării realizează patru paradigme:

a) — titlul *bisubstantival*, coordonat paratactic *(Eu, umbra)* sau, mai des, prin conective *(Acul și ața, Adam și Eva, Miere și ceară).* Structura semantică poate fi redundantă *(Focul și lumina, Luptă și război, Om cu om)* sau contrastantă *(Bine și rău, Război și pace).* În registrul „copilărit" al acestei poetici se face uz și de titlul trisubstantival *(Arici, arici, bogorici)*

b) — *sintagmele atributive*, deosebit de intitularea volumelor, au o mai mare frecvență și putere de reprezentare metaforică a textelor.

În *Cuvinte potrivite* determinarea prezintă, după indicele de frecvență, variantele:

— substantiv + *atribut substantival prepozițional*, 21 de titluri, cu conectivele: *de* (10 ocurențe): *Cîntec de adormit Mitzura, Vînt de toamnă; pe* (6 ocurențe): *Inscripție pe un pahar*; *în* (3 ocurențe): *Morți în crucea nopții, Întoarcere în țărînă, Drum în iarnă*; *din* (o ocurență): *Biserica din gropi*; *cu* (o ocurență): *Denie cu clopote.*

Convertibilitatea unor false prepoziționale în atribute genitivale (*Interior de schit, Miez de noapte* = Miezul nopții) sau în adverbiale (*Tîrziu de toamnă* = Toamna tîrziu) indică aplecarea poetului spre determinarea circumstanțială, concretizarea abstractelor în cadrul construcțiilor calificative.

— substantiv + *atribut adjectival:* 10 titluri, dintre care unul cu topică inversată *(Stinse scîntei).* Atributul determină calificativ *(Heruvim bolnav, Oraș medieval, Potirul mistic)*, metaforic *(Lumină lină, Poarta cernită)*, cromatic *(Agate negre)*, pleonastic *(Apă trecătoare)*, disonant *(Dor dur).*

Dintre realizările cu atribut-numeral *(Cei doi orbi, Cinci sute de coșciuge)* se reține originala contaminare *Zintîi de martie.*

— substantiv + *atribut genitival*: 7 titluri, dintre care cinci suspensive, cu funcție metaforico-simbolică *(Cenușa visărilor, Fiara mării, Graiul nopții, Muntele Măslinilor)* și două de apartenență *(Iosif al Ungro-Vlahiei, Mitra lui Grigorie)*

— substantiv + *apoziție*, cu numai două ocurențe în *Cuvinte potrivite (Maica Scintila, Vodă Țepeș)*, este o structură valorificată

în celelalte volume grație conotațiilor sale social-afective *(Bade Ioane, Baba Moartea, Coconu Alecu, Pătru al Catrincii, Stane, căpitane)*;

c) — titlul *sintagmă circumstanțială* (6 apariții în *Cuvinte potrivite)* desemnează textul prin sinecdoca locului *(Din drum, În golf)*, a timpului *(Între două nopți, Niciodată toamna, Pe ploaie)*, sau a modului *(Din nou)*. Valoarea suspensivă a structurii va conduce, în celelalte volume, la apariția titlurilor eliptice, a căror incompletitudine vizează poeticitatea imaginii: *De la Jii, în drum, În satele și văile;*

d) — titlul *propoziție/frază*, centrat pe funcția conativă, închide sau deschide textul, după cum este o parafrază suficientă sau insuficientă a structurii de adîncime. În *Cuvinte potrivite* are patru realizări, dintre care două propoziții modalizate negativ *(Nu te teme* și *Tu nu ești frumusețea . . .)*, o frază modalizată „probabil" *(Poate că este ceasul)* și o propoziție imperativă dezidérativă *(Vino-mi tot tu . . .)*.

În volume, frecvențele sînt următoarele: 18 în *Una sută una poeme*; 7 în *Răzlețe*; 6 în *Hore*, *Din periodice*; 5 în *Cîntare omului*; 4 în *Poeme noi*; 3 în *Călătorie în vis*, *Crengi*; 2 în *Cadențe*, *Carnet*, *Noaptea*, *Stihuri pestrițe*, *Șapte cîntece cu gura-nchisă*, *1907. Peizaje*, *CX*; 1 în *Ritmuri*, *Stihuri noi* și nici unul în *Flori de mucigai* și în *Prisaca*. Desigur, nu statistica în sine este relevantă, ci caracterul complet sau incomplet, afectiv sau neafectiv al structurii propoziționale.

i) — Structurile *suficiente* au funcția anticipatoare de a dezambiguiza contextul, accelerînd decodificarea. Propozițiile suficiente neafective au modele acționale (predicat verbal) sau calificative (predicat nominal): *A fost o noapte oarbă*, *Mi-e dor de tine*, *Mi-e sete*, *Sufletele mele-s două*, *Temeiul ni-i frăția*.

Structurile afective, modalizate interogativ, stabilesc relații de dependență a textului față de titlul ce conține nucleul generativ: *S-aștept?*, *Spuneai ceva?*, *M-ai uitat?* Cele nominale evocă, prin presupoziție, valoarea contrară: *De ce-aș fi trist?*

ii) — Structurile *insuficiente* au o forță semantică mai mare, datorată indeterminării ce deschide titlul spre text; suspendarea funcției conative este compensată de activizarea celei poetic-fatice. Singularizate, lipsite de determinări orientative, aceste titluri visător-melancolice schițează, vag, o punte spre complinirea textuală a valențelor libere ale verbului: *Mi se pare . . .*, *Nu mai zăresc . . .*, *Nu știu*, *Păstrează . . .*, *S-a spulberat*. În cazul variantei nominale, textul îndeplinește, pe lîngă titlu, funcția de nume predicativ: *A fost . . .*, *Ți-e sufletul . . .*

Cele mai simple relații pe care titlul le întreține cu textul sînt cele de *c i t a r e*. Reluarea — redundantă — a titlului în primul vers (De-abia plecaseși, Ecourile-acestea, Nu spune, Spuneai ceva?, Streină) constituie o „specializzazione incipitaria" (Cassadei, E., 1980, 5). Specific literaturii clasice, acest procedeu intensifică schema compozițională, fie dezambiguizînd-o de la început, fie dramatizînd-o, prin modalizarea enunțurilor asertive din titlu.

Prin cooptarea în titlu a primului vers, structuri generice cum sînt *Psalmii* sau *Creioane* sînt specificate; sintagma citată în paranteză, ca subtitlu, concretizează titlul metalingvistic, intensificînd, prin urmare, conotațiile pragmatice și conative. Există și cazul cînd, în mod ciudat, poezia „începe" cu ultimul vers.

În afara raporturilor formale de citare reciprocă, între titlu și text se țes raporturi paradigmatice de natură informațională, în mod esențial rolul titlului fiind acela de „orientare spre nucleul fundamental al textului" (Cassadei, E., 1980, 4).

În cadrul titlurilor *concordante* cu contextul lor, relațiile de incluziune paradigmatică realizează variantele semantice:

— titlul *adecvat* integral textului pe care îl desemnează orientativ, prin parafrază sau prin sinecdocă simbolizată, întărind conotațiile nivelului contextual *(Flămînzenii, Iscoada, Muntele Măslinilor, Plugule, Sfîntule, Streche* etc.*)*;

— titlul *ambiguu* [103], ocultînd structura profundă a textului, întreține cu aceasta o relație ludică. Tensiunea suspensivă pe care o induce aluzia din titlu la ceva esențial sau neesențial din text poate fi ridicată de la începutul sau abia la sfîrșitul lecturii, prin mijlocirea metaforei sau a simbolului *(Flori de mucigai)*.

Un caracter de indeterminare oarecum asemănător cu al titlurilor-nume proprii îl au titlurile monolexicale substantivale, verbale, adverbiale etc. motivate numai în urma „consumării" contextului lor. Efectul ludic rezidă în incongruența codurilor; în *Har*, de exemplu, solemnitatea conotărilor „uman" este în dezacord cu derizoriul obiectului căruia i se aplică metaforizarea — cartofii. În *A, E, I, O, U*, conjuncția unor registre atît de distanțate (grafic ∩ anatomic) frustrează expectația, ca și inedita alăturare a alfabetului *(Abece)* la creația parodiată.

În opoziție cu titlurile ce desemnează, direct sau metaforic, textul, cele *non-concordante* nu dau nici o informație despre ce va

să urmeze; introduc, în schimb, o tensiune, un non-raport ce suprimă conotările fatic-conative.

— titlurile *neutre* catalogheză, prin numerotare progresivă (*Catrene* și *Distihuri* au numere de „ordine", de la 1 la 9).

Un anume grad de neutralitate semantică și de clișeizare au și titlurile metalingvistice și cele dedicative.

— titlurile *antifrastice* apar atunci cînd incongruența titlu-text îmbracă haina unui contrast radical. Cele două exemple din *Cuvinte potrivite* (*Binecuvîntare* și *Evoluții*) dezvoltă, în conext, izotopii contrare: blestem și, respectiv, involuție; antitetic este și epitetul din *Dor dur*. Ironic, insolit, bizar, acest tip de titlu străin textului ilustrează tentația liricii moderne de a inventa „anomalii", de a slăbi coerența semantică prin „tensiuni ireductibile" (Friedrich, H., 1967). În opoziție cu titlurile ce desemnează textul, concordante cu referința, cele ambigue, neutre și antifrastice introduc „o tensiune suspensivă ce tinde să fie satisfăcută de text" (Cassadei, E., 1980, 10).

3.4. FUNCȚIILE TITLULUI

Omogenizate sau cu o dominanță, funcțiile titlului oscilează în jurul celei conativ-fatice, polarizată ca: *intensificare* (la titlurile congruente) și *diminuare* (la cele ambigue sau non-adecvate). În dialectica interferențelor, primul aspect este dublat de funcția metalingvistică, iar cel de-al doilea — de cea poetică.

Prima direcție, reductivă, redimensionează funcția fatică prin refuzul dramatizării, al indeterminării. Ea corespunde unei poetici *realiste*, de semantizare accelerată. Exemplară este, în titlurile-convenții literare, emergența funcției *metalingvistice*: *Baladă*, *Cantilenă*, *Cuvînt*, *Cuvinte potrivite*, *Cuvînt înainte*, *Distih*, *Epigraf*, *Epilog*, *Epitaf*, *Ghicitoare*, *Litanii*, *Versuri descălțate*; *Creion*, *Inscripții*, *Psalm*. În opoziție cu titlurile ce desemnează textul, concordante cu referința, cele cu valoare suspensiv-emotivă aparțin unei poetici *romantic-simboliste*.

Varietatea modalizărilor trădează funcția *emotivă*, în titluri interogative (*Ce plîngi?*, *Cine fuge?*, *Dar ochii tăi?*, *Dormi?*, *M-ai uitat?*, *Satul ei?*, *Spuneai ceva?*) și exclamative: superlative (*Ce mai năvală! Cîte puhoaie!*), urări (*Bunădimineața, primăvară!*, *La mulți ani!*).

Procedeele oralității, infiltrate în intitulare, hipostaziază funcția *fatică*; „contactul" recurge fie la vocativ (*Fluture, tu*; *Iată, omule*; *Lucefere!*; *Omule, tu!*; *Sfîntule*; *Sufletule*; *Surî-*

sule), fie la imperativ *(Așteaptă; Curgeți, vînturi; Ia aminte; Nu spune; Uite-l, vine)*.

Funcția *poetică*, mai greu decelabilă și ireductibilă la un anumit tip, „lucrează" în structurile bogat determinate *(Desen romantic, zgîriat pe o amforă veche)*, în cele eliptice, suspensive, precum și în cele care desemnează textul în mod metaforico-simbolic *(Arheologie)*.

Privită în sine, configurația cîtorva titluri reproduce poetica *barocă* a grupurilor *binare simetrice (Frunză palidă, floare galbenă; Om cu om)* și *antisimetrice (A fost, n-a fost; Du-te, vino)*, oximoronice *(Coșarul alb)*, automorfe *(Biulbiul)*.

Conformîndu-se legii poetice a redundanței, titlurile realizează raporturi sinonimice (*Cadențe* = Ritmuri; *Versuri* = Stihuri) pleonastice *(Catrene, Distihuri, Versuri* etc.*)*.

Seriile derivative înlocuiesc sau deplasează determinantul, accentuînd astfel atît intensiunea, cît și extensiunea termenului circumscris:

— *D o i n ă — Doină din frunză — Doină pe fluier — Doină pe nai*

— *I n s c r i p ț i e — Inscripția cărții — Inscripție de bărbat — Inscripție de femeie — Inscripție în inel* etc.

— *H o r a — Hora lui Esop — Horă de băieți — Horă de hîtru* etc.

— *P s a l m — Psalmul de taină — Psalmul mut*

— *T e l e g r a m ă — Telegrama cifrată — Răspuns la telegramă — Replică la răspuns*

— *Z i u a — Ziua albă — Ziua cenușie — Zintîi de martie.*

Dacă am recapitula limbajul titlurilor argheziene, în căutarea unei dominante stilistice, pluralitatea ne-ar fixa în impasul unei alegeri exclusive. Deosebindu-se de intitularea unitară, metaforic-simbolică la L. Blaga (Indrieș, Alexandra, 1975, 170), simbolică la I. Barbu — T. Arghezi oscilează între amplificare și simplificare, între pasiunea pentru concret (imagini iconice) și ambiguizare (imagine simbolică), între o *poetică realistă* și una *romantic-barocă.*

Într-adevăr, din enciclopedia titlurilor sale nimic nu lipsește — de la titlul dedicator, argumentativ, aluziv, generic sau indistinct pînă la limita simplei catalogări, la soluția ironică, de joc cu un titlu bizar, străin textului — totul servind interesul pragmatic de a valorifica titlul ca *semn de apartenență*: la text, în particular, și la codul poetic, în general.

V. STRUCTURI-MODEL ŞI TIPURI DE TEXT

1. IPOTEZE DE LUCRU

1.1. RELAŢIA DE PARAFRAZĂ

Citirea competentă este, pentru lectorul ideal, „figurare". În mulţimea colorată, multiformă şi enigmatică a textelor lumii, el aşteaptă să descopere repere sistematizatoare. Conştiinţa critică ar trebui să posede, precum cea simbolică, o „imaginaţie a profunzimii", un „geologic raport vertical", o „comunicare prin rădăcini şi asemănare" (Barthes, R., 1964, 207), pentru a intui ceea ce vom numi structuri-model [104*].

Distincţia *structură profundă* (SP) — *structură de suprafaţă* (SS) [105] se impune ca o ipoteză de lucru fundamentală. În consecinţă, efectul stilistic al organizării semnificantului va fi urmărit în variaţiile sale sintagmatice neutralizate de invarianţa paradigmatică. [106]

S-a făcut observaţia logică după care sistemul formal ce susţine fraza nu diferă esenţial de cel ce produce textul. Validă pentru poetica prozei (Todorov, T., 1975), teoria nu este aplicabilă *ad literam* discursului liric, în care o structură profundă (binară) conţine un ansamblu de categorii echipolente sau analoge, cu o sintaxă redusă deseori la zero.

Considerarea structurii profunde ca imagine abstractă a textului conduce la fundamentarea teoretică a PARAFRAZEI. În utilizarea noastră, termenul are intensiunea fixată în *DEX* [107*] şi se opune celei din gramatica generativă. Vom desemna prin p a r a f r a z ă *prelucrarea liberă* (ca în muzică), interpretarea — *poetică* în structura de suprafaţă, *a temei abstracte conţinute în structura de adîncime*. În poetica generativă, invers, structura profundă este o parafrază ipotetică, intuitivă şi abstract formalizată a celei de suprafaţă [108]. Parafraza ar corespunde, aşadar, modului non-poetic, „prozaic", în care o operă poate fi sintetizată de către memorie. Se spune, precizează Teun van Dijk (1972 a, 139), că două texte sînt parafraze dacă structurile lor semantice sînt identice şi dacă structurile lor morfo-sintactice şi lexematice diferă.

Această relație de echivalență între *expansiune* și *condensare* își are originea în teoria lui J. J. Katz — J. A. Fodor; din ea au fost preluate și alte idei, precum următoarele: capacitatea de a parafraza aparține competenței lingvistice (1976, 337); relațiile de parafrază rezultă prin operarea unei permutări (*Ibidem*, 397); faptul că orice text poate fi rezumat implică existența unui conținut independent de formă și — la nivelul formei expresiei — izomorfismul text-propoziție (*Ibidem*, 347) [109].

Structurile de bază subiacente textului și propoziției fiind considerate izomorfe, textul este rezultatul unei transformări reprezentabile printr-un model arborescent. Analogia structurală text-propoziție este întărită și de posibila lor coextensivitate: poeme într-un vers, pe de o parte, contextul extensional al proverbelor sau al figurilor textualizate, pe de altă parte. [110]

L i m i t e: considerarea frazei ca text minimal generat de competența textuală și asigurînd, prin raporturile interfrastice, coerența, nu probează izomorfismul lor structural. Dacă vom aminti paradoxul lui Frege despre clasa claselor care nu sînt propriul lor element (apud Schaff, A., 1966, 40), va deveni mai clar faptul că, în trecerea de la SP la SS, semiologia producerii accentuează *alteritatea* obiectului său. Un argument ar fi și imposibilitatea de a parafraza (= rezuma) structurile artistice în structuri de comunicare tranzitivă fără riscul — nu doar al pierderii de informație, ci chiar al denaturării lor.

Între *condensări* = „nuclee semantice, imagini profunde, manifest sau obscur generatoare" și *expansiuni* = " actualizări și activizări textuale, la nivelul manifestării", se stabilește o falsă echivalență. Se verifică astfel funcția poetică, textulă a limbajului: simplele scheme, unite prin legături de derivare și de asemănare, comportă variații de realizare ce evidențiază literaritatea structurilor de suprafață [111]. Și invers: deși divergența textuală e mare, coerența de sistem subzistă, pentru că putem imagina generarea textului / a textelor dintr-un „nod" formal și / ori tematic — complicare, prin urmare, a unei scheme simple în care operează integrări contextuale.

* * *

Considerat ca derivație globală, textul se prezintă ca o argumentare poetic-silogistică a propoziției abstracte conținute în SP. [112]

Numim *NUCLEU* (N) *lexemele sau structurile lexematice care acoperă mecanismele fundamentale ale poemului și care tind spre autonomie.* În raport cu nucleul structurator, echivalent cu SP,

discursul actualizat de SS este o „margine opțională, analizabilă ca acțiune și/sau ca motive, ca sistem descriptiv gravitînd în jurul unui nod. Numim *TEXT-PARAFRAZĂ* (T_p) acest *context extensional „montat" pe nucleul pe care-l argumentează.*

Textul poetic (T) ne apare ca o *structură modulară, cinetică, ecuațională*, a cărei formulă este: $T \rightarrow N + T_p$, în care $N \approx T_p$. Deși se revendică din poetica generativă, formula de mai sus accentuează, profitabil, textul-parafrază: în loc să ne fixăm, în spiritul teoriilor semantice expuse, asupra reducerii poeticității la non-poetic, vom porni de la gratuitatea agramaticală a parafrazelor din SS și vom urmări cum se reflectă *aportul* (adjoncția componentelor redundante din SS) în *suport* (SP), mărindu-i capacitatea. [113]

1.2. NIVEL SEMNIFICATIV

Pentru fiecare text sau categorie de texte există o cale de pătrundere distinctă și specifică. Acceptînd acest dat, descrierea unui sistem nu va necesita o prezentare exhaustivă, ci *intuirea nivelului semnificativ*. Subscriem la opinia (Coteanu, I., 1978 b; Dijk, T., van, 1972 b) că, în cadrul cooperării *structurator fonic* $\cap$ *structurator semantic* $\cap$ *structurator sintactic*, coerența textului poetic modern este mai puternic determinată de *nivelul semantic*. În semantica macrostructurală generativă, coeziunea este asigurată prin *izotopie*, conceput care, așa cum am arătat (cf. capitolul II, § 2), nu se referă la sememe, ci la axele semice, adică la structurarea tematică.

În poetica lui T. Arghezi, dialectica structurilor este următoarea: în timp ce *structuratorul fonic și cel semantic cooperează, impunînd coerență* la nivelele respective, *structuratorul sintactic li se opune*, creînd o *tensiune* interpretată, prin extensie, ca *dificultate* a poeziei înseși. Importantă la nivelul trecerii structurii profunde în structură de suprafață, sintaxa ilustrează dramatismul unei enunțări oscilînd între amplificare și simplificare, între paralelism și ordine lineară, între elipsă și enumerare etc. Ruperii coeziunii textuale printr-o sintaxă conținînd izolări și permutări — anacolut, hiperbat, chiasm — i se opun coerențele fonice și semantice. De aici impresia de ritm liber, pliat pe cel semantic, pe care o degajă prozodia, precum și virtuțile structurante ale tropilor dezvoltați în vaste planuri figurate, uneori texte întregi.

Definite sintactic, figurile sînt forme ale discontinuității devenite continuitate. Interpretată semantic, sintaxa supune atenției operații precum: *conjuncție*, *disjuncție*, *virtualizare*.

1.3. INFORMAȚIA STRUCTURALĂ

A treia ipoteză de lucru presupune că *orice text conține și o informație structurală*, ceea ce justifică o semantică formală întemeiată pe teoria modelelor.

În lirica modernă, procesul de creație preocupă într-atît, încît devine însuși referentul poeziei, iar poetul se transformă în primul comentator al operei. Formulîndu-și propria-i teorie, textul nu vrea să convingă numai, ci se autointerpretează.

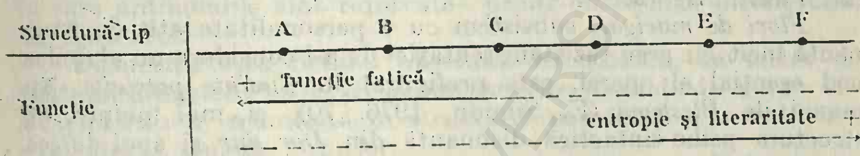
Dubla funcție a mesajului — de a fi *enunț al limbajului-obiect* și al *metalimbajului* — constrînge receptorul să observe structura care informează textul și să-i decodeze semnificația în direcția în care a fost canalizat. *Autoreferențiale* și *tautologice*, codificările *normative* se transformă în noțiunea de *model* = *autotext* pentru creativitatea artistică. Pe acest „background" teoretic, structura perceptibilă a textelor particulare „nu coincide integral cu programul, ci e mai complexă și dinamică" (Corti, M., 1981, 163). Pre-generarea este o schemă simplă, în raport cu care *specificarea*, ca actualizare a textului-program, reprezintă termenul marcat ce conferă *calitate* structurii. Ca și cum poetul ar face o demonstrație a resurselor inepuizabile de a glosa poetic pe marginea unui motiv sau a unor abstracțiuni.

Actualizarea textelor-program în interiorul volumelor se poate realiza în tipuri cu o plastică evidentă a construcției sau în forme greu clasabile, ca de exemplu: varietăți de discurs liric cu ambiguitate structurală (liric-narativ, liric-dramatic) sau cu fiecare strofă / unitate macrostructurală construită pe un model diferit. În ciuda emergenței discursului normativ, în cadrele căruia ar trebui să „înghețe" posibilitățile structurale, manifestările rămîn deschise și nu rareori se abat de la / sau contrazic poetica explicită.

1.3.1. Am arătat, prezentînd autotextele (capitolul II, § 1.4), că T. Arghezi acordă un interes sistematic codului lingvistic în general, celui poetic, în special. Își definește permanent „poeticile" — simptom al modernității — emițînd, în paralel cu poezia, o teorie a producerii ei.

Producerea e înscrisă și lizibilă în text ca izotopie teoretică sau ca metaforizare a mecanismelor sale. Dialogînd cu propriul text, Arghezi creează impresia unei *scriituri intenționale;* o scriitură *ce-și* conține *propriul comentariu*, propriul sistem de parafraze și propriul *metalimbaj intern*. Nu trebuie omis faptul că această intenționalitate își are reciproca: *metamorfoza, instabilitatea* materială a sistemului.

În ordonarea structurilor-tip am urmărit să evidențiem *involuția funcțiilor fatică și metalingvistică*, paralelă cu *evoluția entropiei și a poeticității*. Parametrul „topicalizare a informației" înscrie sistemul poetic arghezian între extemele: *structuri-parafrază ↔ structuri cu ricoșeu*. Conform funcțiilor limbajului, modelul structurilor-tip este:



* * *

Operatorii metalingvisticii ai textelor-program îi putem reduce la propoziția ecuațională $A \approx A'$, în care A = scriitură metalingvistică, raționalizată, dezambiguizatoare, explicită, formalizată sau formalizabilă, în care procedeul se află în stare „nudă"; A' = context tautologic, redundant, poetic.

Cînd vorbim despre funcțiile fatică și metalingvistică ne referim la anumite versuri sau strofe a căror poziție este semnificativă din punct de vedere informațional și compozițional. În aceste locuri strategice, scrie Ph. Hamon (1977, 268), proliferează un metalimbaj implicit textului, care descrie (metaforic sau nu) procesul decodării. Acest „mimetism" textual este topicalizat la începutul structurii (în titlu sau în vecinătatea lui) sau la sfîrșitul ei [114]. În interiorul acestor frontiere, ori de cîte ori lizibilitatea este compromisă, pot apărea, facultativ, puneri în ecuație metalingvistice, de tipul $A \approx A'$.

Un concept operatoriu deosebit de util este acela de *punct tare*, prin care I. Coteanu (1978 b, 213) înțelege punctele marcate ale structurii: oricît de mare va fi divergența „punctelor de ruptură", cataliza interpretativă va recupera coerența de registru grație acestor inducții informaționale ce acționează ca metalimbaj dezambiguizator. Textele moderne, îndeosebi, se remarcă prin ostentația cu care își demontează mecanismele.

1.4. STABILITATEA ŞI INSTABILITATEA SISTEMULUI POETIC

Poetica lui Tudor Arghezi a fost reconstituită urmînd două coordonate:

a) *stabilitate*, asigurată de prototipul sîmburelui ei genetic

b) *instabilitate*, cu referințe la evoluția internă și la modificările de funcție ale structurilor inițiale.

Decelarea celor șase structuri-tip pe care le vom prezenta în cele ce urmează se sprijină pe alte două ipoteze sugerate de obiectul cunoașterii:

1.4.1. **„Cuvinte potrivite"** *constituie nucleul operei poetice a lui Tudor Arghezi* [115].

Flori de mucigai, subsistem cu o personalitate atît de pregnantă încît cu greu rezistăm tentației de a-l considera un al doilea nod esențial al operei, este prefigurat în *Cuvinte potrivite*. Nu numai de *Blesteme* (E. Simion, 1976, 70), ci, mai înainte, de structura psiho-sintactică disonantă din *Dor dur* și apoi de cea epic-parabolică, golită însă de gravitate, din „anecdota" *Cei doi orbi*. Sintagmatizarea modelului binar este o tendință din care *Flori de mucigai* va face un procedeu fundamental. Alte anticipări și posibile analogii: *Fiara mării* pare a face corp comun cu *Cîntare omului*; *Puțin* prefigurează poezia domestică și a vieții mărunte; *Lingoare* și *Stihuri* anunță genul didactic al fabulei.

Dacă întreg repertoriul structurilor fundamentale se detașează din *Cuvinte potrivite*, înseamnă că modelarea neutralizează impresia de inventivitate pe care o degajă bogăția sistemului. E adevărat, plasticitatea sa rezidă în metamorfoza semnificantă la care sînt supuse structurile-tip ale acestui prim și total subansamblu; dar nu e mai puțin adevărat că mecanismele poeziei se pot completa cu alte angrenaje decît cele enunțate *ab initio*. Mai mult, fiecare text aspiră la autonomia unui unicat.

Ca modificare, *iterația modelelor* determină d i a c r o n i a poeticii argheziene; clarificarea prin exces — m a n i e r i s m u l.

1.4.2. **„Structurile cele mai simple şi transparente se află în „Psalmi".**

În modelarea semantico-sintactică a *Psalmilor* am evidențiat (capitolul II, § 2.4.) o structură repetitivă, deschisă, care-și exploatează posibilitățile combinatorii prin parafrazarea unor protomodele. Un joc constructiv constînd în succesive, graduale, ușoare îndepărtări de arhetip.

Ceea ce particularizează *Cuvinte potrivite* în comparație cu *Psalmi* sînt trăsăturile:

1. *Caracterul eterogen al semelor tematice* și, ca urmare, diversificarea structurilor. Am anticipat această observație prin concluzia că *Psalmii* sînt dominați, pe ambele axe, de semele *identificării*, iar modelele lor sînt varietăți de structuri *automorfe*.

2. *Extensie a discursului liric*, coexistent cu cel epic și dramatic. Determinat de: varietatea actanțială, modificarea registrelor adresării, utilizarea semnelor indiceale, focalizări false ori imprevizibile — discursul dramatic din *Psalmi* va invada *Flori de mucigai*.

3. *Tendința de opacizare* a structurilor *coexistentă* cu cea de *clarificare*; apariția unui nou tip de structurare, *ironic-ludică*, în care antinomiile sînt rezolvate printr-un termen incongruent cu contextul.

Dicontinuitatea nefiind absolută, menționăm, ca factor de continuitate între *Psalmi* și *Cuvinte potrivite*, tendința de d e z a m b i g u i z a r e, manifestă în structurile-parafrază și în cele care explicitează geneza formelor.

Din motivele sus-menționate, ni se pare *economic* și *instructiv* să pornim, în caracterizarea tipurilor formale, de la aceste subansambluri *limitate*, bine definite și relativ *omogene*. Odată surprinse, aceleași tipuri se vor recunoaște cu ușurință în compunerea celorlalte cicluri (cf. anexa *Index tipologic*).

2. STRUCTURAREA PRIN EXPANSIUNE

2.1. TIPUL A. STRUCTURI-PARAFRAZĂ

Înainte de a trece la prezentarea structurilor-model, precizăm că tipurile, subtipurile și variantele de realizare au fost grupate în două mari categorii, conform semelor structurării: *autodeterminare expansivă* (§ 2) și *dinamizare transformațională* (§ 3).

Numim s t r u c t u r i - p a r a f r a z ă *acele texte poetice care-și enunță structura profundă într-un nucleu inclus în structura de suprafață.*

Este tipul cel mai apropiat structurilor metalingvistice, ambele demonstrînd cum se generează scriitura, prin mecanisme stilistice, ca un comentariu al „rădăcinii" profunde. Considerat global, textul are o structură *silogistică* [116], adică se prezintă ca o derivație argumentativă a propoziției abstracte conținute în SP. Astfel, textul se produce prin reproducerea raporturilor cu el însuși, ca „joc al reflexelor și transparențelor" (Calle-Gruber, M., 1978, 333).

Pentru a specifica această caracterizare, validă și pentru structurile automorfe (tip C), menționăm că la tipul A este vorba despre concretizarea nucleului, nu despre „oglindirea" unei părți a structurii de manifestare.

TOPICALIZAREA, punerea în suprafață a structurii profunde, este acompaniată de un stress stilistic și informațional prin care *SS* capătă proeminență. Focalizarea (nucleul) coexistă cu defocalizarea (textul-parafrază), ceea ce redă textul oscilatoriu, pendulînd între prozaism (S_p) și literaritate accentuată (SS). Dezvăluit, semnificatul se estompează și apare în prim-plan limbajul poetic, în concurență cu metalimbajul schemei discursive. Un ritm fascinant de expansiuni și reducții, linear și non-linear, cu tranziții, variații, transcodări etc.

În formula acestei structuri-model, textul-parafrază este funcție de nucleu $T_p \rightarrow f \cdot N$, adică *N* este referentul lui T_p.

Ca orice enunțare a conceptelor, sintetizarea expresă a informației în nucleu este un element didacticist care, stilistic, ține de baroc [117].

* * *

Cînd *SS* își conține *SP*, textul are, cum spunea Avalle, „o articulare prin înrămare" (Avalle, D'Arco, S., 1979, 81). „Cadrele" permit poziții puțin numeroase, esențial două: la începutul și la sfîrșitul textului, cu funcția de a-l genera și, respectiv, de a-l rezuma. În termenii teoriei informației, nucleul inițial constituie o *anticipare a informației*, pe cînd cel final — o *retardare* a ei.

Cele două subtipuri corespund:

a) relațiilor semantice *hiperonimice* (= de la general la particular, de la clasă la indivizi) — schema de generare

b) relațiilor semantice *hiponimice* (= de la parte sau individ la general sau la clasă) — schema de însumare.

Deși structurile poetice masează cu predilecție informația spre elementele introductive, spre „pragul liric" (= titlu, prima strofă) puternic structurat, marcînd totodată calitatea discursului dezvoltat liber în strofele următoare (cf. Zumthor, P., 1972, 236), totuși înclinăm să credem, avînd și confirmarea autorului, că la T. Arghezi mai puternic, prin efectul de surpriză, este *sfîrșitul*. „Cel mai greu lucru — spune el — nu e întotdeauna să începi bine un poem. Cel mai greu lucru este să sfîrșești frumos un poem bine început." Tudor Arghezi a creat un „stil" din a sfîrși poemul, poate nu frumos, în sens estetic ori epicureic, ci neașteptat, în sensul solicitării.

În diacronia poeticii sale, structura parafrazantă, conjugată cu automorfismele, constituie baza structurării *Psalmilor*. Un element pragmatic inerent începutului, justificabil prin dorința eului enunțării de a-și familiariza cititorii cu modelele propuse. De aceea, *Psalmii* enunță, în plastica lor transparentă, ceea ce în celelalte serii va deveni implicit, reflexiv, ambiguu. Nu dorim să se înțeleagă că acest tip ar aparține exclusiv *Psalmilor*; fără a exagera, afirmăm că e fundamental în *Cuvinte potrivite* și doar spre ultimele volume va fi substituit cu structuri difuze, mult mai apropiate de esența lirismului.

Din rațiunile expuse, prezentarea structurilor-tip nu trebuie — și nu poate fi exhaustivă; selectivă și reprezentativă, își va ilustra „tezele" cu argumente extrase, în limita adevărului și a finalității demonstrației, din *Cuvinte potrivite*.

2.1.1. **Subtipul A. Schema de generare**, cu formula T → N topicalizat + T_p, se realizează în două variante:

VARIANTA $\boxed{A_{1-1}}$. Structura „pură" a acestui subtip comportă caracteristicile: schemă de generare, relații hiperonimice ale nucleului cu contextul său, simbolizare progresivă, decodare dirijată deschisă.

Exemple: *Psalmii*: I, v.1 (I, 12); II, v. 1—2 (I, 17); III, v.1 (I, 24); V, v.4 (I, 39); XVI, v. 1—2 (II, 422).

În dorința de a facilita decodarea, T. Arghezi demistifică mecanismele, demontează instrumentarul poeziei; maestru al „focarului", poetul instituie opoziția *conceptual* (N) vs. *poetic* (T_p) pe care se întemeiază întreaga gamă a structurilor-parafrază.

Macrostructura parafrazantă va avea un *model calificativ* sau *funcțional*, după cum se realizează ca excrescență a unui *nucleu nominal* sau *verbal*:

1. *T_p specifică un nucleu nominal:*

a) n u m e sau s u b s t i t u t e ale numelui. Lexemul *carte*, topicalizat în versul 2 din *Testament* (I, 5), devine izotopia centrală din care vor fi derivate, arborescent, serii paralele de izotopii semiologice.

Un artificiu specific arghezian este irumperea simbolului încă de la debutul structurii, însoțită adeseori de imediata lui decodare. *Statuia* (*Înviere*, I, 8, v. 1—2), *păianjen* (*Seara*, I, 13, v. 1), *lumina* (*Lumină lină*, I, 27, v.1) etc. sînt exemple de structuri realizate prin simbolizarea parafrazantă a numelui din nucleu. În *Duhovnicească* (I, 100), nucleul metaforic „Ce *noapte* groasă, ce noapte grea!" va fi simbolizat într-un context parafrază ipostaziat ca discurs dramatic, cu semne indiceale și final marcat. Exemplele vor fi reluate și detaliate la tipul D, subtipul D_1.

b) n u m e p r e d i c a t i v. Cîteva nuclee rezultative, permutate în poziție inițială, sînt transformări ale funcției în calificare. T_p constă într-o expunere de cauze și efecte, în forma modelului funcțional antisimetric: „*Sînt vinovat* că am rîvnit/ Mereu numai la bun oprit" (*Psalm*, I, 17, v. 1—2); „Tare *sînt singur*, Doamne, *și pieziș*" (*Psalm* I, 31, v. 1); „*E trist* diaconul Iachint" (*Mîhniri*, I, 16, v. 1). În ultimul exemplu, Tp este o structură lirico-epică inversată (de la efect la cauză) — „cu sfîrșitul la-nceput", ca și cele citate anterior. Ca și *Lingoare* (I, 104, v.1.) — „Fata noastră *e bolnavă*".

c) e l e m e n t p r e d i c a t i v s u p l i m e n t a r. *Prințul* (I, 52, v.2) „Așteaptă *dîrz*, la rîndu-i biruit"; în *Portret* (I, 116, v. 1) eul este calificat prin verbul pasiv: „M-am zămislit ca-n

basme, *cu șapte frunți* și *șapte/Grumazi* și *șapte țeste*". Prin extensie, putem încadra aici și *Heruvim bolnav* (I, 32, v. 1—2), deoarece calificarea numelui, indusă prin titlu, este mediată de un verb (T_p are model funcțional): „Îngerul meu își mai *aduce aminte* / Din fericirile-i de mai înainte".

După cum se poate observa, majoritatea textelor-parafrază care specifică nuclee nominale sînt structuri *polarizate*, subsumate semelor tematice ale *identității*.

2. *T_p specifică un nucleu verbal*

Modelul este funcțional, iar acumularea de „argumente" determină fringerea structurii în contrariul ei. Opțiunea pentru alternativa de sens contrar înscrie și această configurație în modelul antisimetric A → non A / ($\overline{A}$).

O mare parte dintre verbe sînt modale: *aș putea* + Tp antisimetric (*Psalm*, I, 12, v.1); „*Vreau* să vorbești cu robul tău mai des" (*Psalm*, I, 39, v. 4) sau se referă la codul proxemic: „Tu ți-*ai strecurat* cîntectul în mine" + Tp consecutiv, cu neutralizarea opoziției (*Morgenstimmung*, I, 21, v.1). Sau „Biata bătrînă *a murit*" + T_p cu efect de final (*Poarta cernită*, I, 27, v.1).

* * *

VARIANTA $\boxed{A_{1-2}}$. Schema de generare cu intensificator final are formula T → $N_{topicalizat}$ + T_p + N', în care condensatorul final (N') reia izotopia enunțată în (N) și sintetizează T_p.

Structura exemplară a acestui model este *Arheologie* (I, 46); mai clară, sub aspect grafic, deoarece N' este izolat de restul textului, este *Cenușa visărilor* (I, 19). Metafora din *N*, versurile 1—2: „Cenușa visărilor noastre / Se cerne grămezi peste noi", simbolizată „moarte" în Tp, conduce, prin simetrii și paralelisme sintactice, la versul hiponimic de încheiere „Cenușa visării ce-a fost". În mișcarea de la *N* la *N'* au loc: transformarea de generalizare a subiectului *noi* → *orașe*; *vîntul* → *aerul*; *pămînt* → *haos*; încorporarea mărcii „animat" în „inanimat", prin personificare; translația temporală *prezent* → *perfect compus*.

Intensificatorul realizează următoarele seme tematice aparținînd izotopiei, fundamentale în lirica de cunoaștere, „identitate":

a) *Relevarea* „sinelui" *prin conjuncție cu* specia.

Lucrată baroc, după modelul silogismului, izotopia identității din *Arheologie* este enunțată în nucleul inițial (v. 1—2): „Sufletul meu își mai aduce-aminte, / Și-acum și nencetat, de ce-a trecut"; continuă prin parafraze hiperonimice ale termenului *trecut* și se

încheie, simetric, redundant și intensiv, cu condensatorul din ultimul vers; „Eu priveghez pe ultima lor treaptă". Între cele două nuclee care conturează sufletul istoric — „arheologic" — forma este liberă, strofele fiind permutabile.

b) *Fundamentul mitic al simbolurilor identității.*

În *Belșug* (I, 35) nucleul (v. 1—2) „*El*, singuratic, duce către cer/Brazda pornită-n țară, de la vatră" este reluat în N' din ultima strofă: „E o tăcere de-nceput de leat. / Tu nu-ți întorci privirile-napoi./Căci Dumnezeu, pășind apropiat,/Îi vezi lăsată umbra printre boi." Structură cauzală cu conectori, textul dezambiguizează fals, deoarece *căci* anexează izotopiei „om arhetipal" un simbol mitic slab corelat cu contextul: cauzala nu este o explicație a macrostructurii anterioare „muncă", ci consecuția ei metaforică.

Intensificarea semnificației este marcată prin: funcție fatică, anacolut și translația pronominală *el* → *tu;* gesturile, ca valori de sinteză, sînt și ele grupate pereche „*El . . . duce către cer*" $\cap$ „*Tu* nu-ți întorci privirile-*napoi*". Oricum, este clar că acest *căci* nu e deloc cauzal și nu se raportează la vecinătatea imediată „Tu nu-ți întorci privirile-napoi" ← „Căci Dumnezeu, pășind apropiat . . .". Mai mult conjunctiv decît cauzal *(căci = și)*, acest liant marchează punctul în care contextul simbolic precedent se metaforizează (structura globală este o metaforă simbolică textualizată, varianta D_{3-2}).

Procesul muncii angajează sensuri atît de profunde pentru devenirea umanității, *încît* (*căci* „consecutiv"):

i) agentul ei *se* relevă ca un simbol mitic. În momentul simbolic atemporal, lucrătorul pămîntului, monumentalizat, devine *propria-i imagine* și propriul Dumnezeu (corelație cu strofele I—III)

ii) agentului muncii *i se* dezvăluie un sens sacru al existenței. În optica spinozistă care urmează „transcedenței goale" a *Psalmilor*, divinitatea se relevă ca „natură" celui care, fără s-o mai caute înfrigurat, o intuiește ca omniprezență (corelație cu IV și, în intertext, cu catrenul final din *Tainul meu*, II, 341): „Plugarule-al țărînii, pe-ntinsul tău pămînt,/ Cuvîntul ți-este sfînt;/ Te recunosc din gloată. Scriptura veche zice / Că-n umbra lui, *cu Domnul*, zmulgeai, de foame, *spice*."

Fondul difuz, ilimitat al metaforei simbolice a făcut să curgă multă cerneală peste acest final polivalent. Ne pare că raportul cauzal maschează aici implicația ipotetică „dacă p . . . atunci q". Funcția fatică instituie „jocul" cu cititorul căruia mai mult i se ascunde decît i se arată; mai precis, i se indică ceva fals, pentru

a-l dezorienta. Funcția structurantă a acestui final nesaturat este în afara oricărei îndoieli.

În sfîrșit, încă o posibilă interpretare. Tema dublului, a umbrei [118] recurente în *Cîntare omului* (*Umbra*, II, 5; *Eu, umbra*, II, 14) susține prima variantă de interpretare a simbolului mitic. Oricum, poate constitui un stimul moderator pentru excesul de semnificație. Ispita complicării face adesea ca *noi* să atribuim textului sensuri de care este străin nu numai în intenție, ci și în structură. Putem să nu decodăm *umbra* „destin" făurit de omul-minune, atunci cînd însuși poetul, profund nereligios, ne obligă la aceasta?

Vorbește *Umbra* (II, 5): „Însoțitoare mută-n odihnă și mișcare / Și copie leită, croită pe tipar, / Ne-nghesuim alături, ciuliți în ascultare . . ."; „. . .alăturea de tine, / Tu nu știai că sîntem într-unul singur, doi, / Împreunați pe viață din două firi străine / Prin șubreda urzeală de aer dintre noi. // Sînt umbra ta, de-a pururi de om nedespărțită . . . // *În mine-i scris destinul* cu slove nevăzute. / Citește-ți-l, să-l afli de este plin sau gol." Destinul a fost „înălțare", iar munca — o „cale regală".

c) *Neutralizarea interdicției privitoare la identitate*

Descîntec (I, 26) se desfășoară între o interogație care deschide, metonimic, textul (v. 1—2): „Lacăte, cine te-a închis / La ușa marelui meu vis?" și o alta finală (ultimele două versuri) care invocă un semn al lui T_2 pentru a neutraliza interdicția privitoare la identitate: „Stea, nu poți tu intra-n veriga lui / Și lacătul tăcerii să-l descui?". Textul nu se închide, ca în cazurile precedente, printr-o deblocare semantică, ci rămîne nesaturat, deschis.

De-a v-ați ascuns . . . (I, 111) enunță, în versurile 1—2, termenul *joc*, metaforă nominal-verbală ce va fi semantizată „moarte" mai întîi din perspectiva *viață* → *moarte* (I—VIII), apoi *moarte* → *viață* (IX — XII). Ultima strofă revigorează atenția ascultătorului, slăbită de-a lungul expunerii eufemistice din lungul text-parafrază „Puii mei, bobocii mei, copii mei". Funcția fatică introduce condensatorul vectorizat recursiv „Așa este jocul" și-l neutralizează ipotetic, după ce îl identificase: „Arde-l-ar focul!".

2.1.2. Subtipul A_2. Schema de însumare, cu formula $T \rightarrow T_p + N_{topicalizat}$.

În articularea „prin înrămare", nu numai începutul, ci și sfîrșitul structurii se caracterizează prin mesaje „optim organizate" (Sebeok, Th., 1960, 98). Pornirea artificială de la neesențial, „învăluirea vicleană în prolixitate" (Hocke, G., R., 1977, 27) — într-un cuvînt, *retardarea* informației, uzînd de mecanismele

psihologice ale așteptării frustrate, produce texte de poeticitate moderată.

Această formă relaționată recapitulativ determină, prin izolarea unui final (conclusiv sau explicativ) cristalizat ca un aforism, un oarecare efect de surpriză, incomparabil redus față de acela al tipului incongruent (F_2). De aceea, pentru un număr relativ mic de texte din *Cuvinte potrivite* a fost selectat modelul rezumării finale. Motivul principal al acestei rezerve este senzația de rigiditate pe care o degajă formele ce operează gestul paradoxal al închiderii semnificației, simultan cu deschiderea ei totală.

În *Psalmi*, acest model are mai multe ocurențe decît A_1; iată cîteva: *Psalm* IV (I, 34) v. 23—24; VI (I, 45) v. 16; VI, (I, 50) v. 19—20; VIII (I, 58) v. 20; XI (I, 366) v. 32; XII (III 142) v. 17—18; XIII (II, 283) v. 17; *Psalmul mut* (II, 306) v. 16; XVII (II, 360) v. 11—12; *Psalm de tinerețe* (II, 358) v. 15—16

* * *

VARIANTA $\boxed{A_{2-1}}$ are cea mai mare extensie și corespunde, ca intensiune, caracteristicilor subtipului și anume: schemă de însumare, relații hiponimice cu contextul său, simbolizare regresivă, decodare dirijată închisă.

Remarca malițioasă a lui I. Barbu că T. Arghezi pune „plesne și cozi la versuri“ nu se referă, probabil, la acest model, ci la tipul (inexistent în *Psalmi*), în care opoziției i se substituie al treilea termen, incongruent cu contextul.

Dacă T_p dezvoltă *izotopii de semn contrar*, nucleul poate aduce următoarele soluții:

i) *p o l a r i z a r e izotopică*. Ca joc al indeciziei în codul proxemic, *Cîntare* (I, 33) personifică oximoronul apropierii îndepărtate, în termenul neutru *logodnică*, conținut în nucleul recapitulativ „Apropiată mie și totuș depărtată, / Logodnică de-a pururi, soție niciodată“. În *Psalmul de taină* (I, 80) versul final este tot un oximoron de tipul „odi et amo“: „Ca să auzi, *o! neuitată*, / Neiertătorul meu *blestem*“.

ii) *n e u t r a l i z a r e izotopică*. Parafraza textuală din *Psalm* (I, 45) expune un agent E_1 care, confruntîndu-se cu T_2, parcurge fazele: te drămuiesc → te pîndesc → te caut → te-ntrezării. În aceste euforice raporturi de comunicare, ambii actanți se polarizează: E_1 — „*Să* te *ucid?* Sau *să-ngenunchi* a cere?“; T_2 — „Pari cînd *a fi*, pari cînd că *nu mai ești*“. Textul crește, în climax, spre un nucleu deziderativ care ar putea infirma starea de fapt (versul ultim „Vreau să te pipăi și să urlu «Este»!“)

iii) *s i n t e t i z a r e izotopică* (final oximoronic). *Maica Scin-*

tila (I, 170) este un portret biizotop, al cărui clivaj dezvăluie straturile; *ireal* (v. 1—21) ∩ *real* (v. 22—31). Nucleul final, focalizat prin spaţiere şi prin semnele indiceale ale enunţării (vocativ, glisarea pronominală *eu* → *tu*), sintetizează cele două determinări conjuncte: „Maică tristă, maică suavă, / Eşti bolnavă / De seninătate şi slavă".

* * *

Dacă Tp textualizează o figură, nucleul final o dezambiguizează, făcînd-o accesibilă şi limitîndu-i semnificaţia.

Simbolul *cucuvaie* din *Graiul nopţii* (I, 60) este metaforizat, în final, în nucleul spaţiat: „O! cucuvaia lui Dumnezeu, / Gîndesc c-ai fi *sufletul meu!*".

Omogenizat în continuitatea unei singure unităţi grafice, nucleul din *Buna-Vestire* (I, 103) decodează gesturile ambigue din care se înfiripă Tp: „Dragă mamă, îmi năzare / Că din brîu, pe la-nserare, / Înviem şi sîntem doi". Textul, apropiat ca tonalitate şi procedee de lirica populară (paralelism sintactic, simetrie, refren, anaforă) are un înalt grad de structurare. Prezenţa iniţială, mediană şi finală a refrenului, retardînd informaţia, accentuează calitatea mesajului compus metonimic, prin juxtapunerea de semnificanţi gestuali ai stărilor psihice. Poetica argheziană excelează, s-a remarcat, prin excepţionala capacitate de materializare a abstracţiunilor.

* * *

S t r u c t u r i l e h i p o n i m i c e constituie realizarea cea mai transparentă a acestui model:

i) Clară, demonstrativă pare a fi *Prigoana* (I, 18). Fiecare dintre cele trei octave-parafrază debutează cu un fel de nucleu înglobat într-o prolixă enumerare:

I. „Porniră şi norii . . ."
II. „Din negură fulgerul sare . . ."
III. „Mari ţeste se-azvîrlă din umăr . . ."
IV. „Şi *totul* se încheagă şi-n gol se prăvale".

Această structură barocă, alcătuită din acumulări de detalii sintetizate şi neantizate, aminteşte eminesciana *Mitologicale*, fiind şi ea impregnată de substratul mitologic al simbolisticii elementelor.

ii) *Creion* (I, 30) este, pînă la mijlocul ultimei strofe, o tipică structură hipotactică: (I) *obrajii* ∩ (II) *surîsul* ∩ (III) *capul* ← (IV) *făptura ta întreagă*. Ultimele două versuri hibridează modelul, prin imixtiunea reversului antisimetric.

În *Făclii* (I, 188) structura hiponimică se combină cu una de indecizie, cu final deschis: „Sînt *toţi* în anii tăi, în trecut! / I-ai trăit? Ţi s-a părut?"

Un caz de hibridare hiponimie-hiperonimie am depistat în *Cîntec din fluier* (I, 177); după un nucleu median hiponimic: „În *toate* inima bate şi trăsare", este reluată hiperonimia cu care textul debutase: „*Inima mi-e* drumul cu ploile, / Mi-e drumul cu praful şi oile" etc., pentru a fi din nou condensat într-un vers final, spaţiat şi mai lung, conţinînd termenul înglobant *vremea*. La rîndul lui, acest simbol supraordonat este o structură hiperonimică:" Mă bate vremea, mă bate *ziua*, mă bate *clipa*". Modelul hiponimic se prezintă ca dublă înglobare, iar cel hiperonimic — ca expansiune a unui nucleu iniţial.

* * *

VARIANTA $\boxed{A_{2-2}}$. S t r u c t u r i „d i d a c t i c e". Punîndu-şi în mişcare resortul normativ, Arghezi combină, la modul baroc, elementul didacticist şi utilitarist cu „piacere, delectare". Nu va constitui deci o abatere faptul că *Fabule* manifestă tendinţa de a se pulveriza în textul-parafrază, de a da extensiune „poveştii" care individualizează toposul şi de a elimina „morala" explicită. Or, aceste structuri cu morala contaminată de literaritate reclamă, ca şi diplomaţia, elementul pragmatic al experienţei noastre de viaţă şi competenţa textuală.

„Etica", în schimb, este infuzată în texte lirice care astfel se alegorizează. *Stihuri* (I, 108) este o „ars amandi" discursivă, retorică, încheiată didactic în nucleul „Iubirea ta să fie asemeni unui rit, / Ca sufletul din rugă să iasă-ntinerit".

În *Lingoare* (I, 105), Tp alcătuit din regrete, sfaturi tardive care ar fi putut neutraliza izotopia negativă „Fata noastră e bolnavă", complicat prin simetria schimbărilor de semn, se încheie cu un catren didactic în care enunţarea devine impersonală şi aforistică. Iată o „cugetare" ţărănească, o laudă experienţei şi o adeziune la motivaţia care a produs căderea din starea de graţie (lamentaţia aminteşte, la distanţă, degradarea spaţiului pur din *Heruvim bolnav*): „Dar de stai să te gîndeşti, / Mai bine să fii cum eşti, / Să te-nţepi, să te striveşti / Prin bucate pămînteşti". În afara valorii pragmatice cumulate, nucleul are şi cîteva repercusiuni asupra structurării: eliminarea lui *eu* „cîntăreţ", în favoarea lui *eu* „povăţuitor"; exterioritatea şi reflexivitatea „martorului" face să dispară energia enunţării (cf. Bellert, I., 1970, 338). Argumentarea şi mai ales concluziile fiind acronice,

se elimină categoria temporalității; structura enunțării se va apropia de „golul ambiental și istoric al avangardei“ (Corti, M., 1981, 183).

Dăunător poeticității, acest limbaj didactic va prolifera în cele mai retorice și, poate de aceea, cele mai omogene subsisteme: *Cîntare omului* și *1907. Peizaje*, ambele valorificînd și seme tematice etice.

2.1.3. **Subtipul A_3. Structuri cu nucleu central,** cu formula $T \rightarrow T_p + N + T'_p$; acumularea se proiectează și se întoarce, hiponimic, spre mijlocul șirului.

În *Psalmi*, singurul exemplu este *Psalmul* IX (I, 90); nucleul (v. 25—26): „Doamne, așa obișnuit ești, biet, / Să risipești făptura ta încet“ se leagă de macrostructurile ce-l înconjoară prin relații hiperonimice ironizate. Textul-parafrază expozitiv (T_p) introduce izotopia *vecinul*, polarizată în primele două unități grafice (v. 1—14 și 15—24). T'_p, omogenizat grafic cu nucleul, este o derivare hiperonimică a acestuia și o antisimetrie tip C_{2-2}.

Semele tematice din *Cîntec din fluier* „sufletul arheologic expansiv“ se structurează, în *Bărăganul* (I, 189), în jurul unui nod median (II, v.1): „În sufletul tău, sufletele lor, / Ale tuturor“.

În *Denie cu clopote* (I, 94) semele identității anunță, în (N), o resurecție a sufletului înstrăinat: „Nu-s prin urmare-nstrăinat / Pe totdeauna de trecutul meu“ (strofa a III-a, versurile 1—2). Lapidaritatea, frumusețea aforistică a unui nucleu ca cel din *Toamnă de suflet* (I, 256): „În șirul vieții noastre întreg, se face seară“ (II, v.1), detașabil și ca poem într-un vers, amintesc sinesteziile simbolistului D. Anghel.

2.1.4. **Subtipul mixt A_4.** Progresivă și reiterativă, această structură-model posedă cîte un nucleu pentru fiecare izotopie de semn contrar. Formula sa este $T \rightarrow \overline{N} + Tp + N'$ și indică faptul că cea mai mare frecvență o au modelele în care teza negativă determină antiteza pozitivă. Această afirmație nu exclude posibilitatea contrară, ci, dimpotrivă, o presupune.

În *Psalm* XI (I, 255) prima macrostructură (tip A_{1-1}), cu nucleul în versul 1 („Ca să te-ating, tîrîș pe rădăcină“), dezvoltă, în codul verticalității, un context vectorizat „ascendent“ (I—II); a doua macrostructură, de tip A_{2-1} (cu nucleul în versurile 13—14 „M-aș umili acum și m-aș ruga: / Întoarce-mă, de sus, din calea mea“), îi contrapune un revers conotat, în adîncime, „pozitiv“. Gestul redescoperirii valorilor umane și individuale: „Mută-mi din ceață

mîna ce-au strivit-o munții / Și, adunată, du-mi-o-n dreptul frunții" fixează imaginea în „nadirul" ei.

Izotopia *viață* se polarizează (*Închinăciune*, I, 86) după cum urmează: macrostructura negativă „existență citadină = timp profan", cu nucleul în primul vers „Viață de foc!" ↔ macrostructura pozitivă „existență transhumantă = timp cosmic", cu nucleul în versul recapitulativ „Și ne simțeam acasă subt cer, ca-ntr-o odaie". Textul-parafrază delimitat de cele două cadre propagă polaritatea în codul temporal — deicticele *acum* vs *atunci* și temporizarea verbelor *prezent* vs *perfect*. Adeziunea, în această nostalgică poetizare, este la timpul cosmic, primar al umanității pastorale.

Cadrul generativ din *Nehotărîre* (I, 42), în loc de a sintetiza presupusul său context, îl determină progresiv, prin presupoziție; din punct de vedere logico-semantic, asistăm la *o permutare a structurii de însumare în locul și preluînd funcția uneia de generare* [119]: *N* (v.1) este conclusiv: „Îmi voi ucide timpul și visurile, *deci*". Textul-parafrază este o structură interogativă polarizată. Pe „puntea" izotopiei negative este insinuată o izotopie pozitivă care determină neutralizarea scepticismului din nucleu și deschiderea unei perspective optimiste, totalizante: „Deschide-mi-te, suflet, prin șapte ochi de flaut, / Și cîntectul și viața și moartea să le-nece".

Oseminte pierdute (I, 68) este, cum ar spune O. Pastior (1979, 2), o poezie „Cu două începuturi, puțin mijloc și două sfîrșituri, ea ar părea un X". Bidirecționat polar, distihul conotează simbolic izotopiile: *uman* „temporalitate, moarte" ↔ *natură* „atemporalitate, eternitate". În continuarea nucleului (I, v.1) „Iubirea noastră a murit aici. / Tu, frunză, cazi, tu, creangă, te ridici", mijlocul structurii este un ansamblu combinatoriu de relații *linear-secvenționale:* juxtapunere și translație a planurilor paralele, apropiere și îndepărtare, cu scopul de a accentua incompatibilitatea celor două registre alternante. Cele două „sfîșituri" sînt condensate astfel: asertiv, izotopia *natură*, în antepenultimul distih (= un hiponimic N'): „Și *toate* sînt precum le-am cunoscut, / Rămase-așa, ca dintru început"; negativ — izotopia *uman*, neutralizată deja încă în (N). Deși în Tp i se caută, întru recuperare, un semn metonimic („mormînt"), personajul-martor („grădinarul") infirmă existența unui asemenea semn „săpat demult, cîntînd". Eul enunțării, coincident cu eul enunțului, sugerează un final euthanasic — macerarea în ritmurile eternei deveniri: (N) = „E-adevărat. Nu este mormîntul nimănui".

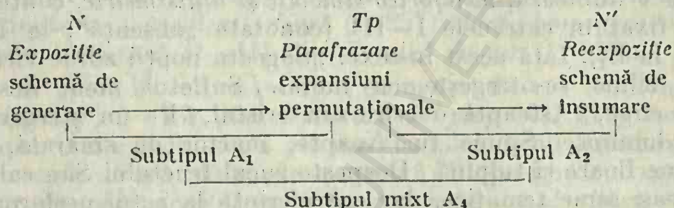
Şi în *Creion* (I, 30) liniştea distihurilor, a paralelismelor sintactice, ritmarea monotonă, de litanie, ascund în adîncuri subtilele meandre ale sufletului celui ce emite, cu atîta prospeţime, pe romantica, uzata, dar tulburătoarea temă a „iubitei moarte".

* * *

La capătul acestui periplu vom verifica rezultatele cercetării în perpectiva unui *model semiotic*. Dat fiind că modelele sînt mecanisme generative analoge, izomorfe cu structura altor sisteme şi că modelele particulare de producere a sensului se înscriu într-o semiotică generală, modelul parafrazant prezintă analogii cu punctul de fugă, cu „seriile" sau „studiile" din artele plastice, precum şi cu extensiva artă a „fugii", în muzică.

Emitem ipoteza capacităţii interpretative a modelului limitată la textualizările baroce, indiferent de statutul lor semiotic.

Din însumarea schemelor precedente, modelul se prezintă ca:



şi ilustrează proliferarea relaţiilor intrinseci operei.

Modelul poate fi extins, de asemenea, la *sisteme non-artistice*, la cele *sociale*, de pildă; şi aici se poate vorbi despre un subsistem *condus*, analog cu Tp şi despre unul *de conducere*, similar nucleului şi structurii semantice. Ultimul orientează sistemul condus prin fluxuri informaţionale, iar sistemul condus realizează valenţele programate.

În interiorul limbajului poetic, modelul trădează „plăcerea" emiţătorului de a produce structuri redundante, ca „mostre" de literaritate.

2.2. TIPUL B. STRUCTURI INCIDENTE

Numim *structuri incidente acele structuri care inserează, digresiv, unul sau mai multe in-texte corelative textului-bază.*

Slab conexe sub aspect semantico-sintactic, textele cu excrescențe parazite se înscriu, exemplar, în modelul ornamental al plasticii baroce. [120]

Ca încărcătură informațională, macrostructurile inserate sînt „vide", în sensul că ele dublează doar, la modul „poetic", dezvoltările conceptuale ale structurii tematice modulare. La o primă impresie, ele „umflă" o structură deja saturată, care s-ar fi putut dispensa fără pierderi informaționale de aceste completări. Dar nu — pentru că funcția lor principală este aceea de a focaliza literaritatea mesajului, în punctele în care informativitatea copleșește. În general, aceste macrostructuri pre-orientate, similare semelor tematice ale contextului lor, nu modifică structura decît sub aspect formal, redînd-o prolixă, „parazită", arborescentă. Prin compliniri metaforice adiacente și facultative, textul se *concretizează* sau se frînge, antisimetric, în opusul său.

În *Psalm* (I, 34) textul corelativ conținut în cvintetul IV și în terțina V dublează, *metaforico-simbolic și antisimetric*, contextul abstract fixat în catrenele I—III (conotate „absență", la T_2, și „blocaj", la E_1). Iată acest in-text: „Săgeata nopții zilnic vîrfu-și rupe / Și zilnic se-ntregește cu metal. / Sufletul meu, deschis cu șapte cupe, / Așteaptă o ivire din cristal, / Pe un ștergar cu brîie de lumină. // Spune tu, Noapte, martor de smarald, / În care-anume floare și tulpină / Dospește sucul fructului Său cald?"

Aceleași seme tematice, dar cu referință la actul performării poeziei, prilejuiește, în *Flori de mucigai* (I, 118), citarea unor e m b l e m e introduse prin tehnica metaforei infirmate. Amplificarea decorativă a ultimului vers este explicită, la modul confesiv: „Le-am scris cu unghia pe tencuială / . . .Cu puterile neajutate / *Nici de taurul, nici de leul, nici de vulturul / Care au lucrat împrejurul / Lui Luca, lui Marcu și lui Ioan*" → „Și m-am silit să scriu cu unghiile de la mîna stîngă".

Amplificarea structurii se obține și prin „agățarea", pe scheletul poemului, a unor p o r t r e t e dilatate. Comico-satiric, ca într-o comedie de moravuri, în *Volumul și crîmpeiul* (II, 54, v. 4—14); grotesc, în descendența satirei eminesciene, în *Scrisoare* (II, 76, v. 20—35).

Recunoașterea și valorizarea acestor *tehnici de intertextualitate intratextuală* solicită componentul pragmatic și este funcție de competența noastră poetică (cel mai intens solicitată de către inserțiile aluzive).

În *Psalmi* și în *Cuvinte potrivite* modelul este abia sugerat; în subsistemele ulterioare va deveni o constantă *clișeizată*, ca și alte pattern-uri, prin utilizare excesivă.

Citarea miturilor creștine, în context laic, are următoarele funcții textuale;

1. Polarizarea structurii. În *Psalm* (I, 39), izotopiei „absență" îi este opusă „prezență"; macrostructura a doua, inserată între primele două catrene și distihul final, este o dezvoltare epică marcată grafic (octavă): „*Cînd magii au purces după o stea, / Tu le vorbeai — și se putea. / Cînd fu să plece și Iosîf, / Scris l-ai găsit în catastif / Și i-ai trimis un înger de povață — / Și îngerul stătu cu el de față. / Îngerii tăi grijeau pe vremea ceea / Și pruncul și bărbatul și femeea*".

Figura tragică a lui Ioan Botezătorul apare, mustrător și pilduitor, ca termen antitetic al unei procesiuni grotești (vezi *Un altul zise*, II, 32 și *Seceta mare*, II, 212). Dezvăluirea substructurii mitice a simbolului polarizează, de asemenea, creația (*Un cîntec*, I, 193), hărăzindu-i o dublă destinație.

2. Neutralizare izotopică. Adîncurile mitice străluminate în *S-a culcat o fiară* (I, 357) oferă cheia pentru in-textul aluziv, derutant (I—II) din *Bivolul de jar* (I, 356).

3. Simbolizarea termenilor. A doua unitate grafică (v. 5—15) din *Mùrmure de plop* (II, 313) reverberează asupra contextului seme ale martirajului, simbolizînd retrospectiv termenul: „Fără piatră de mormînt / Plopu-i cedrul nostru sfînt / *A trecut prin dreptul lui, / În genunchi, omul silhui, / Fost copil al nimănui* / (Plopul n-a știut să spuie) / *Pironit în patru cuie, / Pe o cruce, / Neputînd-o-ntr-àltfel duce. / Am aflat, precum a spus / Scrisul, că era Iisus.*"

Citarea textuală, în maniera stilistică originară, este motivată de intenția de a varia structura printr-o deplasare referențială. În *Facerea lumii* este inserat, din folclorul copiilor, binecunoscutul „Melci, melci, / Codobelci, / Scoateți coarne boierești" (I, 163). În *Foaie verde la Paris* (II, 85—88) este deschisă, pe trei pagini, o paranteză în care este reprodus și desființat, sarcastic, discursul unuia dintre oratori.

Autocitarea, ca intertextualitate intrasistemică, demonstrează corelațiile operate în sistem pentru a-i întări coeziunea și, pe de altă parte, clișeizarea unor repere.

Figurația „suprarealistă" din *Pui de găi . . .* (I, 119) reapare, tot epic, într-un text de puternică sugestie lirică (*Frunză palidă, floare galbenă*, I, 207): „*Prin ceața mînjită cu lună / Se micșorează carul cu paie de brumă, / Dric vînăt, strîmb, pe jumătăți de roți, / Și cimitir întunecat, de hoți. // În mocirlă și apă / Calcă momîia ciungă și șchioapă / Și duce carul ei cu gloabe mici, / Ca un jeluitor*

singuratec, cu bici". În tendința de a concretiza abstracțiunile, lirismul modern însceneaza stările psihice, alegorizîndu-le.

2.3. TIPUL C. STRUCTURI AUTOMORFE

Figurile sintactice ale paradigmelor (paralelismul, bipartiția antitetică) sînt forme *simetrice* față de o axă semantică marcată, de obicei, indiceal și fatic.

Reflexia într-un plan a fost numită, cu un termen matematic, *automorfism* (Shapiro, M., 1976, 66). Toate imaginile „în oglindă", atît de specifice poeticii lui T. Arghezi, sînt structuri automorfe.

Logic, aceste structuri sînt *inferențe* construite pe acte de *presupoziție*. Coprezența planurilor, obținută prin clivajul structurii, evidențiază cum un strat al textului se referă la / sau este ecoul altuia: într-un cuvînt, cum *structura se reproduce în interiorul ei înseși*. Experimentată excesiv, inferarea similarului sau a contrarului defocalizează, ca orice element devenit previzibil.

Se poate proba, prin exemple de automorfism, că „a folosi contextul înseamnă a-l schimba, a provoca actualizarea unui nou context asupra căruia se va insista" (Ballmer, Th., 1978, 23). Frîngerea liniei drepte, obținută prin inserția izotopiei de semn contrar, marchează o restructurare și este purtătoare de literaritate (= redundanță sintactică).

2.3.1. **Subtipul C_1. Structuri simetrice.** Jocul reflexelor, al suprapunerilor transparente, instituie un *text dublu*, cu două intrări și dublă direcție. Stilistic, înclinația pentru „imagini reciproce" este un simptom *manierist*.

Acționînd la nivelul micro- și macrostructural, acest tip binar poate fi invocat ca un argument „forte" în favoarea tezei *izomorfismului* celor două nivele. Conține, de asemenea, coordonatele unui *model general al repetițiilor*.

* * *

MICROSTRUCTURI SIMETRICE

i) p a r a l e l i s m e de tipul a b → a′ b′:

a	b	a′		b′
Noi viori	să farmec,	nouă melodie	/	Să găsesc —
De-o apăs	cu arcul,	de-o ciupesc		de coarde
Brațul	mi-l zvîcnește,	sufletul		mi-l arde (*Psalm*, I, 12)

Exemple similare în: *Psalm* II (I, 17), IV (I, 34), V (I, 39), VIII (I, 58), IX (I, 90), X (I, 255), *Psalmul mut* (II, 306), XVI (II,422).

ii) imagini în oglindă, cu revers secvențial: a b = b′ a′. Dacă termenii interni consistă în același cuvînt, ca în exemplele de mai jos, paralelismul sintactic se combină cu o anadiploză [121] *

a	b	b′	a′
Nu-ți cer	nimic,	Nimic	ți-aduc aminte (*Psalm*, I,34)
Dai	voie bună,	voia bună	crește
Dai	dragoste	și dragostea	sporește (*Psalm* XI, I, 366)

MACROSTRUCTURI SIMETRICE

i) Nucleul gestual din *Iosif al Ungro-Vlahiei* (I, 62) se reflectă, simetric, în conștiința a două grupuri actanțiale. Prima macrostructură, de interpretare etică a gestului, crește în climax (I—V); asimetrică, a doua macrostructură (catrenul VI) reia motivul, anticlimactic și umoristic, oglindindu-l în registru minor:

Curata cuminecătură
În veac de veac nu s-a vărsat.
a Unchiașul în genunchi murmură:
b — „Părinților, *sînt cu păcat !*"

---

a′ Pe cînd *părinții-arhimandriți*
Și arhondarul stavrofor
Se jăluiesc, nemîntuiți,
b′ Cum că *păcatul* e al lor.

Planul de reflexie din *Despărțire* (I, 79) operează pe axa proxemică, situînd actanții simetric față de reperul temporal „timpul trecu pe lîngă oră". Funcția fatică, emergentă în ultima strofă, imprimă textului un aer vag nostalgic. „Oglinda", nemarcată, împarte forma în două macrostructuri egale, ambele de cîte două catrene. Modelul simetriilor semantice este:

a(I)	b(II)	a′(III)	b′(IV)
— despărțire — timp-martor	— continuitate probabilă a sentimentelor	— despărțire — timp participativ	— comunicare unilaterală — interogație

Deși secvențele I—II sînt ușor opozitive, modalizările (interogativ și probabil) omogenizează textul, în principal prin extensia conotației modale „negativ".

ii) *Heruvic* (I, 85) este, semantic și grafic, o structură simetrică prin excelență. Primele două și ultimele două catrene sînt simetrice

și redundante (ambele macrostructuri dezvoltă izotopia „sufletul-burete"). Ele se leagănă, de o parte și de alta a cvintetului median construit pe o anadiploză. Izotopia derivată, *cîntec*, îndeplinește funcția unui plan de reflexie. Iată textul:

a Tot ceasul îmi aduce un dar și-o jertfă nouă,
De vreme ce lumina primește să-mi lumine.
Cîmpia scoate-n brazde bijuterii de rouă
Și pomii pun coroane și nimburi pentru mine.

În giulgii clătinate se leagănă cu lacul
Făptura, pretutindeni de fală și dosită,
A celui ce, cu firul de umbră și cu acul
Scînteii, îndesește pînza mereu pe sită.

b Îmi crește-n suflet iarăș *o strună de vioară,*

---

b′ Dar *cîntecul* în mine, tînjind să se deștepte,
Sfiios și șovăielnic și-acum ca-ntîia oară,
Răsună-n depărtare, mai sus și mai afară,
Ca-ntr-o vecie albă cu stîlpi și turle drepte.

Și, seara, învelindu-și grădinile cu crep,
Sînt altoit cu visuri, ca un ocean cu stele.
Nu știu culesul lumii de unde să-l încep,
Din cîte flori de aur mi-ajung pînă-n zăbrele.

a′ Împrejmuit cu noaptea, aștept ca o făclie,
Înfășurată-n iederi și-n frunze de leandru
Și încă neaprinsă, la ora mea tîrzie,
În vîrf să mi se lase o stea din policandru

2.3.2. **Subtipul C_2. Structuri antisimetrice.** Numim astfel acele *structuri inferențiale care operează o schimbare de semn.* Inferența constă în faptul că dacă entitatea originară este pozitivă, una dintre macrostructurile derivate va fi negativă și invers. [122]

Pornind de la modelul fonologic, există posibilitatea de a reprezenta întreaga structură semantică a textului printr-o matrice de trăsături plus-minus (+ / —); aceste conotații evaluative realizează o tensiune internă a structurii, direct proporțională cu distanța dintre poli. Cînd opoziția e vagă, distanța se micșorează (*Jignire*, I, 59); cînd se mărește, consecință a ambiguității sentimentelor, oximoronul poate deveni osatura întregului poem (*Psalm*, II, 360).

Frîngerea liniei — şi textele argheziene evoluează, cu predilecţie, în zig-zag — este *marcată* în mod constant *prin funcţia fatică.*

Cele mai transparente antisimetrii cu restructurare marcată sînt *Psalmii*; recurent pînă la tocirea expresivităţii, acest model este singurul capabil să traducă marile tensiuni ale sufletului titanic şi oximoronic.

MICROSTRUCTURI ANTISIMETRICE

i) r e v e r s p o l a r, de tipul $a\,b = \bar{a}'\,\bar{b}'$:

a	b	$\bar{a}'$	$\bar{b}'$	
Sătul	de ce se vede,	flămînd	de nu se vede	(*Psalmul mut*, II, 306)

Sau varianta modalizată „probabil" $a \rightarrow \bar{a}'$:

a			$\bar{a}'$
Nici rugăciunea,	poate,	nu mi-e	rugăciune,
Nici omul meu	[poate],	nu-i,	omenesc (*Psalm*, I, 34).

ii) r e v e r s p o l a r şi c h i a s m: Modelul constă în inversarea celui de-al doilea termen al unui paralelism sintactic, adică repetarea „în cruce" a unei funcţii gramaticale: $\bar{a}\,b = a'\,\bar{b}'$, adică $\frac{\bar{a}}{b}\ \frac{a'}{\bar{b}'}$:

$\bar{a}$	b	a'		$\bar{b}'$
Să te ucid?	Sau să-ngenchi / a cere.	Pentru credinţă	sau	pentru tăgadă (*Psalm*, I, 45)

iii) a n t i s i m e t r i i s i m e t r i c e: $a\,\bar{b} = a'\,\bar{b}'$

a		$\bar{b}$		a'	$\bar{b}'$
Pentru credinţă	sau	pentru tăgadă, /	Te caut	dîrz	şi fără de folos (*Psalm*, I, 45).

Citám, recapitulativ, o strofă prin excelenţă antisimetrică (*Incertitudine*, I, 114):

Deschid cartea: cartea geme.	$a\ b$ ═══ $b'\ \bar{a}'$
Caut vremea: nu e vreme.	$a\ b$ ═══ $\bar{a}'\ b'$
Aş cînta: nu cînt şi sînt	a ═══ $\bar{a}'$ şi
Parc-aş fi şi nu mai sînt.	a ═ a ═ $\bar{a}'$ (+/−)

* * *

VARIANTA $\boxed{C_{2-1}}$. S t r u c t u r i c u p l a n d e r e f l e x i e o r i z o n t a l. „Oglinda“ așezată orizontal (====) face ca macrostructura inițială să se regăsească în contraimaginea sa. Redundanța antisimetrică a macrostructurilor realizează aceleași modele de repetiție ca și microstructurile:

i) r e v e r s p o l a r. Conotațiile etice și temporale ale spațialității verticale din *Miez de noapte* (I, 30) se polarizează după un plan de reflexie așezat asimetric, la sfîrșitul textului; întîia macrostructură (I—III), cu semul tematic „sus“, se oglindește, antisimetric, în macrostructura a doua (IV), conotată simbolic „jos“. Această ultimă strofă, mostră de final accentuat, conține și nucleul textului: „Și pe cînd îmbătrînește / Lumea, jos, printre cotețe, / Într-o nouă tinerețe / Zilnic cerul nopții crește“.

ii) r e v e r s p o l a r și c h i a s m constituie un model privilegiat în poetica argheziană, deoarece sintaxa chiasmatică relativizează forma, dinamizînd-o. Artificiul dublei oglindiri inversate exploatează instabilitatea și capacitatea de metamorfoză a sistemelor. Vom exemplifica modelul cu două tipuri de discurs: epic și liric.

Primul text este o „fabulă“ cu morala clădită în anecdotă (*Gura lumii*, II, 78); atît de mult „clădită“, încît aproape că nu mai preocupă. Ceea ce se reține este veselia pe care o degajă jocul nebănuitelor posibile permutări în triunghiul sistemului actanțial: „*Măgarul*, călărit de un *unchiaș* / Îl duce *fiul* de dîrlog“. La intra-
a b c
rea în oraș, unchiașul e pe măgar, situație respinsă de către opinia publică; sancționată, ea va genera reversul antisimetric — fiul pe măgar. Dar și această posibilitate este dezaprobată de „gura lumii“:

$$\frac{b}{a} \longrightarrow \frac{\bar{b}}{\bar{a}}; \longrightarrow \frac{c}{a} \longrightarrow \frac{\bar{c}}{\bar{a}}$$

În consecință, actanții umani procedează la o neutralizare a situației precedente și „încalecă măgarul amîndoi“, pentru ca, de această dată, publicul să deplîngă bietul animal. Finalul propune, ca ultimă variantă a permutărilor, o transformare chiasmatică: „Mai rămînea să facă o-ncercare, / Să ia de-acum dînșii măgarul la spinare“: $\longrightarrow \frac{bc}{a} \longrightarrow \frac{\overline{bc}}{a} \longrightarrow \frac{a}{bc}$: În funcție de un

punct fix — spectatorii — variabilitatea textului se realizează prin permutarea antisimetrică a situațiilor. „Morala“ infuzată în această umoristică circularitate actanțială este, din punct de vedere informațional, „instabilitatea și reversibilitatea sensului pot atinge, la limită, absurdul“.

Mai clar este modelul din *Inscripție pe un flacon de cristal* (II, 226); chiasmul pozițiilor sintactice este asociat cu reversul semantic polar: „E parcă un făcut ca, nimănui / Să *nu-i miroasă murdăria* lui, / Pe cînd, pe vrute și nevrute, / *Parfumul* altuia îi *pute*“.

Un aer, dacă nu absurd, totuși perplex și intrigant, degajă *Timpuri* (I, 187), unul dintre textele cele mai deconcertante, prin ambiguitatea finalului deschis. Izotopia tematică *trecutul* „destin“ este scindată în izotopiile antisimetrice:

a) *macrostructura 1* (I—II) = „modalitate minoră“, constituită din semele „fragmentar“ („crîmpeie“, „icoane șterse“, „povești“) și „nonsemnificativ“: „Icoane șterse, în care umblă /O umbră de umbră?“.

A doua secvență grafică (v. 11—16) este un in-text redundant ce concretizează abstractul în metaforele opacității și ale inconsistenței; *trecut* = „destin scris în palmă“ (din prima secvență grafică) este reluat în grefele „Ape fără oglindire, / Sfoara pîraielor subțire / Care-ntr-o dîră se zbate / Pe păturile otrăvite ale albiei uscate? / Nisip, cenușe și lut / Sînt un trecut?“

b) *macrostructura 2* (v. 17—22) = „modalitate majoră“, ecou antisimetric al celei dintîi. Structurarea contrastivă a semnificației generează alte grefe metaforice din trunchiul simbolurilor acvatice enunțate în contextul precedent. Antisimetria simbolică rezidă în faptul că de astă dată este selectată nu apa-oglindă ori pîrîul anihilat de albie, ci ipostaza ei titanică: marea, talazul imperisabil: „Un talaz se frămîntă, / Zguduie marea frîntă, / Rupe unda și viscolul de alge / Și nu se sparge! / Se îndulcește, alunecă, se strecoară, adoarme, / Fără năvală, fără să se sfarme.“

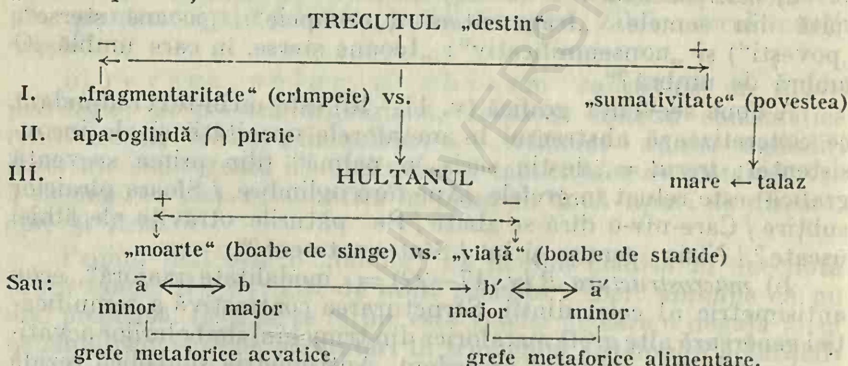
In-textul final pare puternic decalat față de context, datorită unei noi translații de cod (codul zoosemic). *Hultanul* este o metaforă simbolică polivalentă, redundantă și ironică, cu valoare de sinteză a celor două izotopii derivate din timpul trăit ca destin: „*Hultanul* a cerut boabe de *sînge*“. În structura profundă, „sîngele“ este un semn oximoronic ce conciliază contrariile *viață* vs. *sacrificiu / moarte*.

În alt plan de reflexie automorfă, emițătorul apelează la codul kinezic și revine la discursul alocutiv din prima macrostructură. „Leagă-i rana, nu i-o strînge“; structurii formal opozitive nu-i corespunde o semantică adecvată, deoarece opoziția

a lega vs. *a strînge* (o rană) este slab perceptibilă. Chiar dacă vom conveni că *a lega* se poate corela cu contextul a), iar *a strînge* cu b), structura apare ca fiind ușor tautologică; clișeizată, golită de suport semantic, reliefarea prin contrast devine simplă „manieră".

Ultimele două versuri: „Și pliscului, cînd i se deschide, / Dă-i *boabe de stafide*" rup din nou textul, transpunîndu-l în tonalitate minoră: „nu viața incandescentă pînă la sacrificiu, ci hrana arderii mediocre, comune și continue". Deși ironizată în contrastul cu primul registru, această ultimă secvență, în care se optează pentru valorile vieții, pare a fi conotată pozitiv (vezi conexiunea cu alternativa „Leagă-i rana, nu i-o strînge").

Trecut prin retorta tuturor acestor restructurări semantice și semiologice, automorfismul textual se constituie după modelul „revers polar și chiasm":



Modelul stratificării retorice expune mecanismul de autoreproducere redundantă a semelor conceptuale: la nivelul I, semnul *trecutul* este desemnat printr-o sinecdocă „pars pro toto"; la nivelul II — prin metafore simbolice; nivelul III, tot metaforico-simbolic, neutralizează izotopiile polarizate, repetîndu-le în codurile zoosemic și kinezic. Transcodajul și semantismul chiasmatic înscriu textul, prin finalul imprevizibil, în modelul F (cu ricoșeu). Entropia ridicată, determinată de ambiguizare și de impredictibilitatea codurilor, se opune caracterului alocutiv al discursului, funcției fatice și redundanței izotopice. Ceea ce sugerează că, acolo unde *indeterminarea* tinde să-și ia în stăpînire regatul, există și *contraforțele* pregătite s-o anihileze. Pe terenul poemului se desfășoară o luptă perpetuă care-l făcea pe Damaso Alonso (1977) să exclame uimit: „...ce clocot, ce zumzet de stup în rărunchii poemului".

iii) a n t i s i m e t r i i s i m e t r i c e. Ca argument al preeminenței termenului complex, generalizat didactic, am amintit

Lingoare (I, 104) la modelul A_{2-2}, deși prin nucleul inițial ar putea aparține și variantei A_{1-2}. Manifestarea grafică urmează fidel și accentuează sistemul de parafraze antisimetrice ale nucleului inițial; pornind chiar și numai, sau în primul rînd de la filtrul vizual, se constată cu ușurință că textul se clădește prin dubla, simetrica alternare a izotopiilor antisimetrice „coruptibil“ (ā) → „incoruptibil“ (b), după modelul:

$\bar{a}$ ←———	———→ b	$\bar{a}'$ ←———	———→ b′ ———	———→ aa′
(v. 1–5)	(v. 6–22)	(v. 23–26)	(v. 27–48)	(v. 79–52)
4 versuri	16 versuri	4 versuri	21 de versuri	4 versuri

* * *

Structură automorfă, *Priveghere* (I, 191) este o tipică antisimetrie simetrică. Iată textul (T):

T Nu-nchide ochii, nu adormi.
Ceasul e pe-aproape, pe-aci.
Trebuie să treacă.
Poate cam pe la toacă,
Poate cam între vecernii și utrenii,
Cam după amurgul cu mirodenii,
Pe la greieriș,
Cînd își ivește din papuri, furiș,
Luna creasta.
Cam pre vremea asta.

Ia seama bine.
Ceasul o singură dată vine.
Bagă de seamă.
Nu tăcea dacă auzi că te cheamă.
Spune-i ceasului: „— Ți-am auzit áripa de scrum,
Cată-ți de drum“.

T′ Vezi ușile să-ți fie încuiate,
Ferestrele ferecate
Și poarta de la ogradă.
Că or să vie grămadă
Și sfintele femei,
Care se vor înălța din călcîie cîteștrei,
Cu făclii de ceară
Pînă la geamuri, ca să ceară
Trupul tău adormit.

Strigă: — „Nu-i adevărat! Nu sînt răstignit!
Dovadă pălmile și tălpile mele.“

Și pune cîinii pe ele.

Mesajul tematizează[123] semul „moarte“, mai precis, vigilența omului în fața timpului, ca trecere amenințătoare și simbol al „vieții spre moarte“. Existențialista situație-limită determină puternica personalizare și modalizarea „probabil“ a discursului alocutiv.

Topicalizată, funcția fatică reușește să concentreze atenția receptării asupra redundanței ideii parafrazate în codul temporal. Nu mai puțin asupra eului enunțării, reflectat în actele sale ilocuționare: sfaturi, îndemnuri care preconizează efectul perlocuționar de neutralizare a stării de fapt. Semnificanții acestei neutralizări sînt materializați atît în codul lingvistic: „Spune-i ceasului . . . // Strigă . . .“, cît și în cel kinezic: „Și pune cîinii pe ele“. Ambele secvențe „scurte“ apar ca un adaos-ricoșeu la macrostructura precedentă.

Considerăm că T (= versurile 1—16) ar fi fost suficient pentru constituirea semnificației. Arghezi îi adaugă însă perechea din oglindă și astfel pagina expune o structură dedublată, consolidată; două texte (T, T′) și două intări. În T, antisimetria se modelează ca afirmație prin negație: nu non a, ci $\bar{b} \cap$ cauzalitate abstractă = „timpul“ (în care a = contextul „viață“, iar b = contextul „moarte“).

În T', modelul este: a, nu $\bar{b} \cap$ cauzalitate mitică „sfintele femei“.

Antisimetria simetrică este accentuată, în ambele texte, de către finalul care, prin verbe dicendi, introduce un mesaj percutant, cu funcția de a neutraliza amenințarea iminentă a simbolului inițial.

Structura de repetiție este „alterată“, în T′, prin adăugarea unei microunități grafice spațiate; acest vers singularizat produce un efect de final datorat comutării în codul zoosemic („cîinii“). În intertext, T. Arghezi valorifică, aluziv, prestanța mitică a motivului „animal totemic“.

Felul în care, în ambele texte, reversul pozitiv este implicat în izotopia negativă ne sugerează următorul tip de antisimetrie (verticală), asupra căreia vom reveni, detaliat, după analiza codurilor.

iiii) antisimetria asimetrică, pereche-revers și „perturbare barocă a schemei senine a bimembrării renascentiste“

(Alonso, D., 1977, 257) este un model de tranziție spre structurile cu efect de final.

Tipic, sub aspectul organizării antisimetrico-asimetrice a sensului, este psalmul *De ce-aș fi trist?* (II, 123) = „subminare a Sensului actual prin inserția finală a contrasensului său virtual". Modelul este prefigurat în *Cuvinte potrivite* prin mai multe texte, dintre care amintim *Psalmul de taină* (I, 80). Poemul, aparținînd registrului tematic „mireasa metafizică" (Guțan, I., 1980), activează romantica temă a iubitei moarte. Care este aportul lui Tudor Arghezi la revigorarea unui topos „tocit" se va vedea din instabilitatea structurii. Durerea despică adînc uniformitatea semantică, dispunînd registrele disonant, în falii. Secvența formată de versurile 2—26 este o „laudă" și o amplificare a nucleului (versul 1): „O, tu aceea de-altădată, / ce te-ai pierdut din drumul lumii!". Conform pattern-ului care reduce opoziția climax↔anticlimax, structura se frînge în punctul de maximă intensificare a retoricii. În acest „punct tare" are loc inversarea modală: conversiunea odei în blestem și justificarea mişcării de polarizare (v. 29—30). Nucleul final intensificator (N') actualizează simultaneitatea paradoxală a celor două registre antinomice: „Ca să auzi, o! *neuitată*, / neiertătorul meu *blestem*".

Un exemplu similar: *Tu nu ești frumusețea . . .* (I, 88).

CODURI ANTISIMETRICE. Structurile-model ale extrem de numeroaselor antisimetrii din *Cuvinte potrivite* reproduc, îmbogățindu-le, codurile expuse în *Modelul semiotic al actanței „Psalmilor"* (capitolul II, § 2). Dacă întreprindem o a doua descriere a lor este pentru a demonstra omogenitatea sistemului, dată de proliferarea unor intuiții esențiale.

Codul s p a ț i a l: a) v e r t i c a l i t a t e. Opoziția *sus* vs. *jos* este conotată valoric „idealitate = valoare" vs. „materialitate = non-valoare".

Lumină lină (I, 27) analizează semnificația izotopiei „ușoară zburătoare" după schema semantică de mai sus. Antisimetriile intrinseci primelor două catrene se reproduc, automorf, după modelul „revers polar și chiasm": $\frac{\bar{a}}{b} = \frac{b'}{\bar{a}'}$

ā: Cum te găsești, ușoară zburătoare,
Zăcînd aici, pe-o margine de drum,
b: Și nu dormind într-un polen de floare,
Învăluită-n aur și parfum?

b′: Neascultînd de vîntul de la stup,
Te-ai aruncat în plasa verde-a zilei
ā′: Și darurile-acum, ale zambilei,
Puterile-amorţite ţi le rup.

Strofele I și II se încheie cu microstructuri pozitive, modalizate interogativ, și sînt realizate printr-un paralelism sintactic ușor modificat. Ultima strofă enunță caracterul complex al termenului simbolizat în oximoronul „Cu àripa-n *ţărînă* și în *vis*".

„Creionul" *Zăpada* (I, 110) urmează, simplificat, același model; izotopia „fulg limpede și pur" (I—II) suferă, în catrenul III, degradarea antisimetrică:

I—II. E-o trudă-n *bolta-ntreagă*
Să-i facă ființa *albă*.

III. Dar ajungînd *la noi*,
Cu steaua și cu luna,
Tu treci întotdeauna
Și lași în lut *noroi*.

Cenzurarea cunoașterii în *Între două nopți* (I, 72) are drept semne simbolice extremele verticalei: (limita de jos) Tatăl „de piatră" → (limita de sus) steaua și cerul temporizat „tîrziu". Așa încît: „Săpînd s-a rupt lopata. Cel ce-o știrbise, iată-l, / Cu moaștele-i de piatră, fusese însuș Tatăl" ↔ „Și am voit atuncea să sui și-n pisc să fiu. / O stea era pe ceruri. În cer era tîrziu."

b) o r i z o n t a l i t a t e. Spațiul simbolic închis, anunțat în *Psalm* (I, 34): „Sînt, Doamne, prejmuit ca o grădină" devine, în *Două stepe* (II, 307), spațiu punctual. Adimensionalitatea orizontalei este, la rîndu-i, neutralizată de o presupusă dimensiune verticală — o tragică, disperată deschidere „în pămînt": „Să batem frînți, cu pumnii în pămînt". Opoziția *cer* vs. *pămînt* s-a neutralizat, de asemeni, în lexemul *stepă* = „dimensiune punctuală, coincidentă, asemantică"; „neagră", stepa este opacă, impenetrabilă: „O stepă jos, o stepă neagră sus. / Se-apropie-mpreună și sugrumă / Calul de lut și cîinele de humă / Și omul lor, din umbra de apus."

c) d i r e c ț i e. *Inscripție pe o ușă* (I, 74) este o structură automorfă alternativă, mai mult simetrică decît antisimetrică. Discursul didactic nivelează ușoarele asperități induse de codul spațial, iar tema „perfecționism" se distribuie omogen în ambele catrene:

I. Cînd pleci, să te-nsoțească piaza bună . . .
II. Cînd vii, pășește slobod, rîzi și cîntă . . .

Pentru conotările valorice, T. Arghezi preferă opoziția *interior* vs. *exterior*. În structura tematică din *Vraciul* (I, 92), avînd drept axă semantică clasemele „extrovertire" (I—IX) ↔ „introvertire" (X—XI), eul demoniac optează, ca geniu, pentru valorile „dinăuntru".

În *Nehotărîre* (I, 42), rezolvarea incertitudinilor este consecutivă opțiunii pentru existența „deschisă". În *Morgenstimmung* (I, 21) neutralizarea semelor „interioritate, claustrare" corespunde, în plan spațial, termenului neutru „bolți". Incompatibilitatea inițială a actanților determină dispunerea chiasmatică a spațiului și a timpului: „Eu veneam de *sus*, tu veneai de *jos*. / Tu veneai din *vieți*, eu veneam din *morți*".

d) d i m e n s i o n a l i t a t e. Opoziția tematică *mic* vs. *mare* susține lumea miniaturală a „boabei și a fărîmei", anunțată încă din *Cuvinte potrivite*. În *Seara* (I, 14), contextului „mic" — *păianjen* (I—III) i se opune contextul „mare" = eul enunțării (III, v. 3—4) „De ce-oi fi atît de mare? / De ce-i el atît de mic?"

Codul t e m p o r a l. Opoziția temporală fundamentală este *timp* vs. *oră*, adică „timpul cel adevărat" (*Mînăstire*, I, 49) vs. „ceas, timp măsurabil" (vezi și *Arheologie*, I, 46; *Despărțire*, I, 79).

O largă categorie de texte preferă opoziția *timp mitic* vs. *timp profan*. Izotopia „înger" (*Heruvim bolnav*, I, 32) se polarizează datorită conotărilor etice ale temporalității: „*fericirile*-i de *mai nainte*" ↔ „În *dumicarea timpului, urît*". Timpul mitic „odinioară", termen de relevanță contrastivă pentru cel degradat, se insinuează în centrul structurii din *Evoluții* (I, 53). Pe margini, antisimetrice și permutate, se află macrostructurile unui „acum" ironizat. Cele două izotopii de semn contrar, enunțate în nucleul generator (I, v.1): „Pămîntul antic s-a civilizat" sînt amplificate prin derivare: macrostructura de semn negativ „acum" (I—IV) e obținută prin conversia unei macrostructuri pozitive „odinioară" (V—VII). Intervine acum din nou revelatorul negativ și adaugă, antisimetric, ultima strofă (VIII), apartenentă la izotopia demitizantă: I—IV → V—VII ← VIII.

În *Închinăciune* (I, 86) metafora temporală impune structura semantică *timp mitic* (v. 9—36) vs. *timp profan* (v. 1—8). Opoziția, omogenizată semantic în izotopia generatoare „viață de foc" și grafic într-o structură monolitică, este recapitulată în condensatorul „Necăutînd în turle și orașe / Unde se-nseamnă timpul cu-o bătaie, / Soroacele stau scrise în stelele urmașe. / Și ne simțeam acasă subt cer, ca-ntr-o odaie".

În *timpul profan*, transformările antisimetrice afectează raporturile de:

i) s i m u l t a n e i t a t e. Temporalitatea „neutră" din *Vodă-Țepeș* (I, 71) învăluie două grupuri actanțiale psihologic polarizate: macrostructura 1 (I—VIII și v. 3—4 din VIII) ↔ macrostructura 2 (VIII, v. 1—2). Corespondentul simetric al acestei structurări este *Iosif al Ungro-Vlahiei* (I, 62), t e x t analizat în capitolul IV, § 2.3.1.-B.

ii) a n t e r i o r i t a t e. Memoria recuperatoare glisează melancolic din prezent spre trecut. În *Despărțire* (I, 79), separația cuplului determină abolirea timpului fizic: „Cînd am plecat, un ornic bătea din ceață rar, / Atît de rar că timpul trecu pe lîngă oră. // Cu limbile oprite pe palidul cadran."

Situativul spațial poate fi, de asemenea, afectat. Acel *aici*, polarizat temporal și proxemic (*Sfîrșitul toamnei*, I, 89), inserează în izotopia negativă, a prezentului (III—IV), pe cea de semn contrar, a trecutului fericit: „Și totuș, furăm doi mai ieri, / Strînși braț de braț, gîngăvi, / . . .Blînzi și supuși ca niște sclavi."

iii) p o s t e r i o r i t a t e. „Vasele comunicante" operează, în codul temporal-proxemic din *Restituiri* (I, 76), alternative rezolvate prin opțiunea pentru timpul cosmic: (III) „Să ne oprim? Un cîntec ne vine de la han" ↔ (IV) „Nu. Mînă crîncen, timpul tu sparge-l cu potcoava, / S-apropiem vecia mai repede de noi."

Subsumăm codului temporalității și următoarele trei structuri de opoziție:

1. *v i a ț ă* vs. *m o a r t e*. Simplă în simetria ei antisimetrică este tematizarea acestor seme în *De-a v-ați ascuns* (I, 111). Macrostructura 1(I—VI), vectorizată „dinspre viață spre moarte", crește și se răsfrînge în anticlimaxul ce-i deconspiră simbolismul: „Așa e jocul, începe cu moarte". În macrostructura 2 (VII—XII), perspectiva se inversează — „dinspre moarte spre viață". Ultima strofă este simetrică și neutralizantă.

Ceva mai complicat este jocul textual din *Poarta cernită* (I, 27), realizat prin modificarea timpurilor verbale și permutare: izotopia derivată „cîinele" apare întîi în IV, este întreruptă prin inserarea strofei a V-a și reapare în a VI-a. Simbolurile celeste din final ironizează drama umană, conotînd-o „insignifiant" în raport cu dimensiunea cosmică:

trecut	*prezent*	*viitor*
I—II—III	IV VI—VII	V
	„viață"	

„moarte"

sau:	*„moarte"* (I—III)	*„moarte"* (V)
	„viață" (IV)	„viață" (VI—VII)

2. *u m a n* vs. *n a t u r ă*. Tudor Arghezi preia această opoziție din lirismul filozofic al genurilor folclorice și o polarizează pe baza semelor temporale *efemer* vs. *veşnic / atemporal* (vezi *Poarta cernită*, I, 27; *Oseminte pierdute*, I, 68).

Acest al doilea „acompaniament al emoțiilor", despre care vorbea Tudor Vianu, este prelucrat de către Arghezi la modul antiromantic: umbră disonantă minimalizînd, nu sprijinind, acțiunea umană. Coprezența celor două planuri introduce în sintaxa semică un paralelism cu grade diferite de polarizare.

Personanța acestei opoziții determină alegerea distihului, ca vizualizare prozodică a paralelismului de substanță semantică (*Între două nopți*, I, 72). Încă din prima macrostructură, opoziția este dată ca alternanță: versul 1 = act gnoseologic cu semnificant gestual „Mi-am împlîntat lopata tăioasă în odaie" ↔ versul 2 = metonimii ale naturii, cu semnificanți paraleli „Afară bătea vîntul. Afară era ploaie." Dacă se corelează primul și cel de-al doilea distih, apare chiasmul izotopiei „natură":

I.	Afară bătea vîntul.	II.	Afară bătea ploaia.
	Afară era ploaie.		Afară era vînt.

Distihul al III-lea continuă paralelismul precedentelor; IV se tulbură, înlocuind „natură" cu simbolul neutralizant al cenzurii transcendente — zeul de piatră; V elimină „natură", substituind-o cu contraimaginea ei — odaia, ca spațiu al claustrării.

3. *l u m i n ă* vs. *î n t u n e r i c*. Ca Leonardo sau, mai aproape, ca Rembrandt și impresioniștii, T. Arghezi a fost fascinat de clarobscur și de posibilitățile expresive ale mereu schimbătoarei lumini.

Deși foarte bogată, gama cromatică gravitează în jurul luminoaselor culori pure; *alb* vs. *negru*. Arghezi împarte cu Lucian Blaga simbolistica cognitivă a luminii (*Portret*, I, 116): „Cu-o frunte dau în soare, cu celelalte-n noapte, / Și fiecare este / Și nu este". De aici preponderența „umbrei" în *Cîntare omului* (cf. Vianu, T., 1964).

Lumina din *Caligula* (I, 73) este investită, ca la O. Goga, cu sensuri sociale: „Cîntecul, lumina, taina, unda,-ntinsurile-albastre, / Noi le ținem, noi le strîngem, cei căzniți, urîți și goi."

Codul e t i c. Eul contradictoriu produce cîteva „creioane" a căror antisimetrie semantică este consecința indeciziei sentimentale. În *Melancolie* (I, 9): macrostructura 1(I—II) „Cîtă vreme n-a venit / M-am uitat cu dor în zare" ↔ macrostructura 2 (III) „Și acum c-o văd venind / Pe poteca solitară, / De departe, simt

un jind / Şi-aş voi să mi se pară". Înrudirea acestei structurări cu antisimetria din *Creion* (I, 20) este de ordinul evidenţei.

VARIANTA C_{2-2} Structuri cu plan de reflexie vertical. Realizat prin polarizarea *semelor*,[124] acest model deschide, în semiotica lui T. Arghezi, atît de originalul capitol al patologiei referenţiale (analizat în capitolul II, § 4).

Psalm (I, 90) este, după cum am anticipat, o structură mixtă $C_{2-1} \cap C_{2-2}$. Să ne imaginăm o oglindă aşezată *orizontal*; după prima secvenţă grafică (a), secvenţă ce dezvoltă, în climax, izotopia *vecinul*. Atins de hybris, trufaşul „vecin" dispare, în punctul egalizării titanice cu divinitatea, iar în oglindă apare reversul grotesc al biologiei umane degradate (a doua unitate grafică ā).

Modelul este $\frac{a}{\bar{a}}$.

Să ne imaginăm acum o oglindă aşezată *vertical* pe a treia secvenţă grafică. Încă din (II) se anunţase o macrostructură enumerativă în care fiecare semn se converteşte în contrariul lui degradat. Climaxul acestei operaţii — pentru că şi această macrostructură evoluează ascendent, atinge un punct-limită în care semnele sînt abolite prin punerea lor în ecuaţii absurde:

Faci dintr-un *împărat* || → Nici *praf* cît într-un presărat.
Cocoloşeşti *o-mpărăţie mare* || → Ca *o foiţă de ţigare*.
Dintr-*o stăpînire semeaţă* || → Ai făcut puţină ceaţă.
Păretele-i || → *veacul pătrat*,
Şi *treapta e* || → *veacul în lat*,
Şi *scara* e || → *toată vecia*.

Modelul este: $a_1, a_2, a_3 \ldots a_n \,||\, _1\bar{a}, \bar{a}_2, \bar{a}_3 \ldots, \bar{a}_n$

Semn al negativităţii limbajului poetic modern, „facerea" întoarsă, — eschatologia — ocupă în poetica lui Tudor Arghezi un spaţiu mai larg decît cosmogonia (proporţia este inversă la M. Eminescu). „Strivişi în şapte zile ce-i zămislit în şapte" (*Triumful*, I, 82) — aşa sună la T. Arghezi principiul reversibilităţii semnelor. Schimbarea de semn despică lumea — şi textul — în două paradigme: una în stînga şi alta, opusă, în dreapta. Una citează semnul real, convenţional constituit, cealaltă propune semnul destructurat, desfiinţat prin egalizare arbitrară în alte coduri (*Heruvim bolnav*, I, 32).

Întors spre origini, limbajul recuperează forţa magică a facerii, proprie începuturilor. Reversul pozitiv al semnelor, înso-

țit de potențare creativă, aparține seriei *urărilor* (*Urare*, I, 212; *Urare la nuntași*, II, 155; *Colind*, I, 208; *Colindă de Crăciun*, I, 284, *Colindeț*, I, 292 etc.). În *Rugă de seară* (I, 105) poetul purifică nu numai limba, ci și lumea „tribului său". Creația trece, inerent, prin disoluție: „O! dă-mi puterea să scufund / O lume vagă, lîncezîndă. / Și să țișneasc-apoi, din fund, / O alta, limpede și blîndă."

Stihuri (I, 108) este o acumulare de sfaturi imperative menite să optimizeze izotopia „femeie", al cărei grad superlativ ar trebui să substituie gradul zero, al normei comune.

Dar, cum ne-a obișnuit principiul sistemic, contrabalansul negativ al seriei atîrnă mult mai greu. Actele perlocuționare cu finalitate negativă, anunțate de antifraza din *Binecuvîntare* (I, 40), sînt încununate de *Blesteme* (I, 97) — neînfrînată aglutinare de semne patologice care „mișcă" fastuos vulnerabilele lor prototipuri.

VARIANTA | C_{2-3} | Antisimetria concesivă. Sintaxa antisimetrică de tipul *deși . . . totuși*, chiar realizată în absența conectorilor [125], poate fi ușor recompusă în logica transfrastică a textului. Iată cîteva actualizări ale modelului:

— *Inviere* (I, 8): *deși* „plan uman anulat", *totuși* plan estetic permanentizat; „făptură" vs. „statuie"

— *Creion* (I, 20): *deși* „circumstanțe propice apropierii", *totuși* „distanțare" a actanților și conjuncție cu izotopia „natură"

— *Sfîrșitul toamnei* (I, 89): *deși* „prezent dezolant", *totuși* „trecut fericit".

Raporturile concesive pot interfera cu cele cauzale, ca în *Tu nu ești frumusețea . . .* (I, 88): *pentru că / deși* I—IV, *de aceea / totuși* V—VII. Ultimul vers, cu conector adversativ „*Dar* spune-mi, la crepùscul, încet, sînt fericit? . . .", implică raportul concesiv și transformarea de negativizare. Structura rămîne însă ambiguă: *deși* V—VII, *totuși* nu VIII.

După același model de implicație concesivă este construit și psalmul cu asimetrie antisimetrică *De ce-aș fi trist?* (II, 123). Dacă orice interogație comportă un răspuns, atunci întrebarea retorică din titlu presupune și ea unul — desigur pozitiv. Textul, aducînd argumente contra vechilor tristeți, ar evolua previzibil, dacă unicul punct de referință ar fi titlul. Însă acel neașteptat final „Și totuș . . ." deschide mesajul spre un referent inexistent în structura precedentă, dar implicat în ea, ca revers negativ. Balansul indeciziei readuce textul, circular, la titlu și obligă la

o resemantizare recursivă; după cei cîțiva pași înainte, structura face mulți, mulți pași înapoi. Expresia barocă a anulării sensului constituit se țese și aici din înaintări și retrageri, din afirmații incerte și, mai ales, din negații ireverențioase.

* * *

Structurile-model de tip C personifică însuși fundamentul organizării paradigmatice a poeziei.

Rațional și logic întocmite, *geometrismul* lor mărturisește o „sărbătoare a intelectului"; poezia devine o „matematică" a permutării grupelor corelative, o inițiere într-un univers relaționat.

Circularitatea lor probează un fel de metaforism universal, în care orice semn își regăsește identitatea oglindindu-se în „altul" sau chiar în sine.

Automorfismul lor măsoară productivitatea semiozei intratextuale; tipul C funcționează, ca și B, prin simbolism intratextual — în sensul că o parte a textului o desemnează pe alta, constituindu-i referentul. Proprietatea textului de a se autoproduce conduce la formalizarea în model a redundanțelor, ca bază a poeticității.

Datorită recurenței și funcției fatice care intervine, cum am arătat, în planul de reflexie = „restructurare" a textului, structurile automorfe sînt *cele mai clare și*, avansăm ipoteza, *cele mai răspîndite modele ale poeziei.*

2.4. TIPUL D. FIGURI TEXTUALIZATE

Analizînd dinamica semantică a contextului, J. Mukařovsky (1974, 392) a sesizat că, în literatură, cuvîntul „se dezvoltă", adică afectează un segment mai mare decît contextul învecinat. Dacă se pune accentul pe dezvoltarea imaginilor, apar „vaste planuri figurate". Autorul le exemplifică citînd cazul comparației clasice dezvoltate și „realizarea literară a imaginilor", la simboliști (*Ibidem*, 395).

Pentru că rareori termenul figurat rămîne izolat în microcontextul său,[126] figurile au *funcția de structurare* a discursului și, implicit, de *orientare a lecturii*. „E posibil — spunea B. Tomașevski (1973, 51) — ca la acest nivel transfrastic să descoperim aceleași categorii tropice, aceleași probleme de interacțiune a sensurilor (alegoria era o figură, înainte de a deveni un gen)".

Operînd cu elemente aparținînd *funcției topice*[127], figurile textualizate ne apar, pe de o parte, ca structuri c o n v e r g e n - t e; pe de altă parte, „iradierea" contextului îndreptățește plasarea lor sub „structurare e x p a n s i v ă"[128]. Efectul estetic de convergență a mijloacelor de expresie spre un element focalizat apropie acest tip de structurile cu nucleu parafrazat. Și în cazul de față, interesul va fi suscitat de interpretantul textual, ca element fundamental al funcționării poetice.

În perspectiva de la $SP \xrightarrow{\text{spre}} SS$, figurile apar în funcția lor *g e n e r a t i v ă*[129]. Din perspectiva de la $SS \xrightarrow{\text{spre}} SP$, figura apare, ca simbol al spațialității limbajului, în funcția sa *s t r u c t u r a n t ă*[130]. Analiza în termeni generativi a figurilor are avantajul de a arăta transformarea structurii de adîncime în structură de suprafață și varianța semnificației vehiculate de o imagine artistică. *Devenirea* imaginii este și trebuie corelată cu un alt principiu de funcționare a textului — reducția la unitate, adică la un „focar" ce-i asigură globalitatea.

Înclinația barocă de a materializa ornamental se manifestă la T. Arghezi prin dezvoltarea sintagmatică sinuoasă și largă a metasememelor [131]*.

Efectele semantice produse de aceste figuri sînt și ele polarizate:

a) *ambiguizare*, adîncire semantică, deschidere

b) *transparență*, datorată expunerii mecanismelor conotației [132].

Tipul *D* nu se află în *Psalmi;* totuși, ei constituie un stimul pentru declanșarea noii structuri. Pentru că posibilitățile structurării automorfe se epuizaseră prin îndelungă și repetată uzitare, necesitatea unui nou model structural devenise stringentă.

În ordinea prioritară a frecvenței, subtipurile acestei structurări sînt:

2.4.1. Subtipul D . Simbol textualizat. Simbolul este *figura fundamentală* a poeticii lui Tudor Arghezi. Codificarea simbolică iradiază spre sistem, obligînd și alte figuri să intre în cîmpul său de control [133]. Această „adîncire în semn" (Lotman, J., 1974, 39), ca transformare a semnelor din opera de debut (sau a simbolurilor culturale, convenționalizate) în simboluri individuale și motivate ale operei ulterioare, probează condiția pe care Roland Barthes (1964, 208) o fixa ca definind conștiința simbolică: aceea de a poseda o „imaginație a profunzimii", „o comunicare prin rădăcini și asemănare".

Simbolul dispune de un prestigiu mitic al bogăției, opus simplicității semnului. Articulațiile complexe, conjuncția sincretică a termenilor normal disjuncți, erijată în procedeu retoric, determină *lecturi situate pe mai multe planuri izotope*. Formula „ambivalența simbolică a literaturii" (Greimas, A., J., 1976, 97) trimite la dinamica internă a textului, provocată de vehicularea simultană a mai multor nivele de semnificație. Ambiguizat în grade diferite, contextul simbolic conține, inerent, indici de orientare [134].

Dar ce este simbolul poetic?

* * *

A defini simbolul din perspectiva poeticii structurale înseamnă a-i descrie relația internă, semnificația și locul în repertoriul formelor de expresie artistică. Întrucît ultimul obiectiv vizează problema nesoluționată a structurării dicționarelor de terminologie poetică, se impune și stabilirea diferenței specifice a termenului în discuție față de alte unități de expresie cu care are operații comune. Așa cum există tendința de a le confunda, se constată și interesul de a le distinge. Vom diferenția simbolul de metaforă, cu care e mai des confundat și vom delimita, de asemenea, o unitate poetică independentă — metafora simbolică.

Simbolul nu trebuie confundat cu tropii, chiar dacă se manifestă și el la nivelul limbajului, prin semne lingvistice. Într-o retorică ce se vrea „generală, debarasată de obstacole epistemologice care au frînat dezvoltarea retoricii tradiționale" (Grupul μ, 1974, 184), el aparține *metalogismelor*, adică acelei categorii definite de către „Grupul μ" ca modificînd „valoarea logică a frazei și nu sînt, în consecință, supuse restricțiilor lingvistice": „pentru a constata metalogismul trebuie invocată realitatea, trebuie în plus să te asiguri că semnele nu dau o descriere fidelă a referentului" (*Ibidem*, 184—196).

Prin transgresarea relațiilor „normale" între semnul verbal și lucrul semnificat, semnul verbal generează un sistem derivat, cu specificitate *semiotică*. Cuvîntul devine „poetic" nu ca semn, ci ca simbol și în această calitate depășește cadrul lingvisticii. În dezvoltarea limbajului, semnul și simbolul sînt complementare: semnele lingvistice furnizează simboluri atunci cînd subiectul le poetizează, investindu-le cu „sinea" lui; invers, semnul actual poate fi vestigiul unei valori stilistice originare.

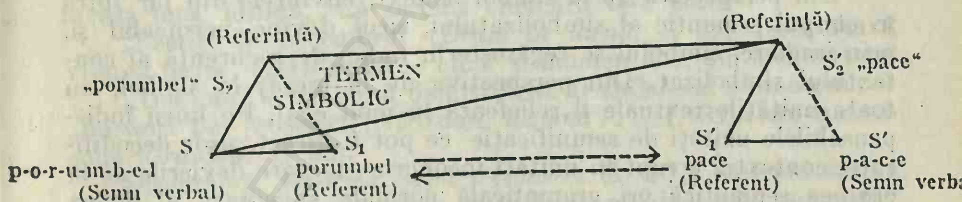
În măsura în care sinteza simbolică a artei implică o anumită afinitate între semn și semnificație, lumea naturală se lasă tratată ca un obiect semiotic supus intenționalității semnificative a su-

biectului. Din acest privilegiu, întemeiat obiectiv, provine ideea că poetul devine, în reveria sa, interpretul orfic al misterului ocultat în semnele naturii, ca și proiectul criticii fenomenologice și arhetipale de a alcătui un repertoriu al formelor, capabil să explice imaginația creatoare (Dufrenne, M., 1971, 193—264).

Termenul simbolic, în care semnificantul (explicit) și semnificatul (implicit) coexistă, presupune existența unei inițiale intersecții obiectuale, ceea ce trimite la semiotică. Intersecția referenților celor două semne pînă atunci distincte conține cel puțin un circumstanțial egocentric, un complex situațional, mitic sau real

Credem că definiția lui I. Coteanu (1973, 22) „Din perspectiva mișcării de la semn la obiect, simbolul apare ca semnul care trimite la obiect prin intermediul altui semn“ poate fi transpusă în următoarea schemă grafică, ca trecere de la semn la simbol, de la funcția referențială a limbajului la cea poetică. Am notat cu linii subțiri raporturile realizate, ca expresie lingvistică, în triunghiul semantic; cu linii întrerupte — pe cele nerealizate, iar cu linii groase — triunghiul simbolic ce antrenează, în locul referentului așteptat, referința celui de-al doilea semn, dar în calitate de referent. Astfel este el un semn (SS_2S_2'), diferit de ambele, dar rezultat al dinamicii lor, care trimite la obiect S_2' prin intermediul altui semn $S_1'S_2'S'$ sau al altor semne (în cazul simbolurilor polivalente).

Modelul pentru simbolizarea semnului *porumbel* este:



Simbolul este semnul care rezultă dintr-o operație de suprimare-adjoncție, efectuată asupra celor două semne. Noul semn, care prin semnificantul său trimite la alt *semn*, este un *cumul* tradus ca dinamică a celor doi termeni; ei se regăsesc în simbol aceiași și altcumva, cu un „ce“ adăugat nu din exterior, ci generat de interferența lor. Semnificația conține sugestia comunicării poetice, a unei relații cosmice subiectivate. Deosebit de alegorie, „ideea“ e congeneră semnului, nu anterioară lui.

Relația simbolică demonstrează și ea că o categorie nouă se formează atunci cînd se pierde referința individuală, cînd nu mai e posibilă analiza lexicală rațională, datorită adjoncției unui

sens suplimentar, ca negare a „adevărului"-corespondență între semn și obiect.

Modificarea relației cu referentul fiind clară, urmează să examinăm al doilea element pe care îl alterează și prin care există ca simbol — *contextul*.

* * *

Dacă pentru metaforă macrocontextul nu este necesar pentru a sprijini efectul stilistic, simbolul este simbol numai în contextul care-l susține și-l reliefează. În metafora lui R. Barthes, este ca păianjenul care, iradiind, se topește el însuși în secreția constructivă a pînzei. El îndeplinește o *funcție predominant poetică — textuală*, de *structurare* și potențare a semnificației, într-un proces de translație de la semnul verbal la simbol. Prin simbolizarea contextului și prin metaforizarea simbolului, sensul rămîne doar sugerat și deschide o largă perspectivă semantică. Metalogismul [135*] apare ca o figură de ansamblu, necesitînd înțelegerea organică a poemului ca text autoexplicator, cu relaționare multiplă; semnul său verbal devine transparent, de o infinită disponibilitate semantică.

Odată impus, un simbol atrage citirea simbolică a altor cuvinte [136], o schimbare a perspectivei în decodare; în funcție de text, ea poate fi progresivă sau regresivă, păstrînd o entropie direct proporțională cu polivalența simbolului, deci cu calitatea sa.

Din perspectiva de la simbol la text, cuvintele din jur intră în cîmpul semantic al simbolizatului, șirul devine permeabil și, prin iradiere, simbolul se regăsește în indici de recurență ai contextului simbolizat. Din perspectiva de la mesaj la simbol, nu toate unitățile textuale îl reliefează în mod egal. Pe lîngă indispensabilele unități de semnificație ce pot fi direct, ușor decodificate, contextul e rupt în unități incongrue, în care devierile de la ordinea semantică ori gramaticală normală sugerează al doilea sens, ceea ce conduce la asimilarea simbolică a termenului reliefat.

Incompatibilitatea dintre context și sensul aparent al figurii ar putea fi considerată ca un *indiciu al prezenței simbolului*, alături de *recurență* și de *apariția în poziții-cheie*.

Simbolul este o *funcție de context*, împreună cu care formează un *sistem cu autodeterminare*. Această relaționare subtilă asigură viața istorică a formei poetice, ca mesaj centrat asupra lui însuși. Dacă simbolul ca atare este o *categorie semiotică*, valorificarea lui conduce la *funcția poetică* a limbajului, ceea ce pledează pentru includerea lui în dicționarele de retorică, dar numai în cele gene-

rale care, deosebind structural metasemele de *metalogisme*, l-ar fixa structural în a doua categorie, conform celor expuse.

* * *

Imprecizia termenului simbolizat conduce, în poetica lui T. Arghezi, la o categorie de texte dominate de funcțiile fatică și metalingvistică, în care decodarea e „vulgarizată". Temător de o posibilă interpretare eronată, poetul își deconspiră simbolistica. Acest model domină *Cuvinte potrivite* și *Flori de mucigai*; ulterior, pattern-ul monovalent este retras, în favoarea polisemanticei metafore simbolice.

a) *Interpretarea* simbolului, la începutul sau la sfîrșitul textului:

Inviere (I, 8), al treilea poem din *Cuvinte potrivite*, accelerează informativitatea mesajului prin decodarea simbolului încă în primele două versuri: „*Statuia* zveltă *și-nsemnînd*, se pare, / *Iubire*, *tinerețe* sau *credință*". Restul structurii parafrazează simbolul „eternitate", adăugîndu-i, spre amplificare, izotopia antisimetrică „efemeritate": „Pămîntul se-așternu peste făptură, / Clipă cu clipă, neînduplecat. / Nemuritoare-n cripta lor obscură, / Tiparele statuii s-au păstrat".

Firul de iarbă din *Chemarea* (I, 22) e decodificat „idealitate": „El e de felul cerului înalt"; la fel, albina din *Lumină lină* (I, 27) — simbol al spiritualității care învinge gravitația terestră și provocă eului enunțării efuziuni de solidarizare: „Cu àripa-n țărînă și în vis, / Strînge la piept comoara ta deplină. / Cît te iubesc, frumoasa mea albină, / Că sarcina chemării te-a ucis!"

„Feeria de decembre" (*Drum în iarnă*, I, 51) desemnează visarea ferice, sustragerea — chiar și momentană, din efemeritate.

„Toamna" e simbolul demistificat al sufletului oximoronic — „bucuros de moarte" (*Niciodată toamna . . .*, I, 31), sau melancolic (*Gravură*, I, 55).

Discursivă, retorică, *Apă trecătoare* (I, 107) etalează întreg cortegiul semic al unui semn polivalent: apa-lacrimă „suferință" (v. 1), apa-oglindă, realizînd convergența planurilor terestru ∩ celest; apa-rîu — „decorativitate, mister, fatalitate", prin conjuncție cu lumina și timpul. Pentru că se acumulaseră, prin clivajul simbolului, sensuri multiple, sensul este regrupat în nucleul final: „Eu, ca să-mi aduc aminte de *adînc* și *nesfîrșit*, / Între două șesuri limpezi am oprit și-am poposit".

b) *Identificarea* simbolului. Deconspirării polivalenței îi corespunde, în textele lirico-epice și în „portretistica" *Florilor de mucigai* — „căderea măștilor". Operația este efectuată de către

emițător, în intervenții cu caracter fatic. Retardarea informației, mimînd „șiretenia" discursului oral, este o formă de manipulare a cititorului, căruia i se arată, printr-un efect de final, ceea ce fusese învăluit.

În *Pui de găi . . .* (I, 119) se dau „deznodămîntul" și morala fabulei: „Tîlharii taie-n ocnă sare, / Şi capul lor *cîrciumarul Cîrnu e*"; de remarcat modelul actanțial complex, cu permutări chiasmatice:



Portretul feminin din *Tinca* (I, 127) este reconstituit în memoria afectivă a corelatului său masculin; identificarea acestuia din urmă — „Vezi, *Năstase osînditul* / Nu te-a pătruns decît o dată; / Şi atuncea toată, / Cu tot cuțitul" — atmosferizează voalat lirismul, introducînd un hiatus spațio-temporal. Identificarea portretistică poate fi însoțită de stress modal, ca în cazul transferului de la vorbirea directă la cea indirectă, de la *eu la el*: „*Pătru Marin*, flăcău / De pe subt Ceahlău, / Mai are / Zece ani de închisoare" (*Streche*, I, 122). Sceneta *La popice* (I, 125), cu structură actanțială polarizată, este explicată prin al treilea actant = „mobilul nevăzut al acțiunii": „Şi toată pricína / Fusese Gherghina". În *Lache* (I, 130), distihul final este topicalizat prin spațiere: „Pentru multele lui minuni, / Lache stă închis de opt ani și patru luni". Modelul se repetă aidoma în *Şatra* (I, 141), cu avantajul unui titlu non-funcțional, neutru sub aspectul identificării: „Regele *Burtea* / Mătură, stă, și iar mătură curtea".

* * *

Propunem, pentru nuanțarea tipului D_1, variantele:

VARIANTA $\boxed{D_{1-1}}$ — s i m b o l u r i, din repertoriul celor consacrate sau, dimpotrivă, dintre cele mai personale. Este o mulțime-rest, obținută prin exceptarea următoarelor două subclase:

VARIANTA $\boxed{D_{1-2}}$ — p o r t r e t e s i m b o l i c e, dominante în *Flori de mucigai* și în *1907. Peizaje*

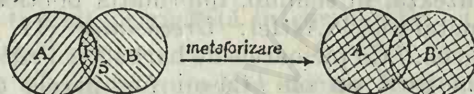
VARIANTA $\boxed{D_{1-3}}$ — p e i s a j e s i m b o l i c e, cu funcția de a dubla izotopia „uman". Foarte rar acest model se află în stare „liberă"; de obicei, formează structuri paralele, de acompaniament.

2.4.2. **Subtipul D_2. Metafora textualizată.** Metafora proiectează pe axa sintagmatică echivalența celor doi termeni selectați și-i combină printr-o proprietate (sau mai multe) care aparține

intersectării lor, absentă din discurs. Ca toate unitățile poetice, este și ea un microcontext caracterizat prin „existența unei relații între cel puțin doi termeni“ (Greimas, A. J., 1975, 286); tropul are calitatea de termen marcat în relația binară pe care o formează cu termenul nemarcat — contextul.

Metafora este o substituție analogică de sememe, în baza intersecției semice. La varianta „in praesentia“, cu doi termeni, operația este de combinare; la varianta „in absentia“, cu numai unul dintre termeni exprimați, de combinare și substituție. Ambele realizări *se limitează* însă *la cuvînt*, spre deosebire de simbol, care are o extensie ilimitată, superioară cuvîntului.

Relația metaforică, conform *Retoricii generale* a „Grupului μ“ (1974, 157), conține doi termeni: A, B relaționați prin punctul de intersecție semică I_s și funcționînd prin sinecdocă. Așadar o schemă sintagmatică binară, căreia nu-i putem aplica triunghiul semantic elaborat de Richard și Ogden, pentru că nu există trei termeni realizați, ci numai doi sau chiar unul:

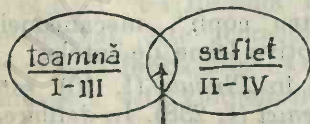


Reprezentînd domeniul *metasememelor*, metafora rămîne conținută în limbaj, deci în semantică. Fiind o manifestare a codului lingvistic, ea e un *microcontext* fără relații obligatorii cu macrocontextul ori cu un alt dat extralingvistic. Sensul propriu al cuvintelor metaforizate dispare în context, iar transferul semantic rămîne și în afara lui. Extras din context, sensul simbolic al semnului simbolizat dispare, iar în context el coexistă cu cel propriu.

* * *

Puțin frecventă ca figură textualizată, metafora interferează, în poetica argheziană, cu simbolul, constituind figura de maximă informativitate — metafora simbolică. Am depistat, totuși, două variante metaforice:

VARIANTA $\boxed{D_{2-1}}$. M e t a f o r ă t e x t u a l i z a t ă. *Toamnă de suflet* (I, 256) este un titlu și un text metaforic ale cărui mecanisme de intersecție semică sînt rezumate în versul aforistic (III, v. 1): „În șirul vieții noastre întreg, se face seară“:



seară = „tîrziu, plecare, îmbătrînire, moarte etc.“

VARIANTA $\boxed{D_{2-2}}$. Metafora-ghicitoare. Structura metaforică „ghicitoare" este o metaforă sau un şir de grefe metaforice ce sugerează un referent absent din discurs, supus însă identificării. Textul nu are dezvoltare referenţială; punctual şi extensiv totodată, nivelul sintagmatic aglutinează straturi metaforice în jurul referentului voalat. Orice ghicitoare vorbeşte, indirect, despre ingeniozitatea conexiunilor semantice operate în jurul obiectului. Regula „jocului" impune o dublă relaţie ludică: a) cu *semnul*, al cărui referent este metaforizat; b) cu *receptorul*, căruia i se cere să completeze mecanismul eliptic al metaforelor demontate. Ca specie pragmatică, ghicitoarea ilustrează prin excelenţă caracterul ludic al funcţiei poetic-fatice.

În cele cîteva exemple încadrabile în acest model, T. Arghezi aplică structurii un tratament *ironic*. În funcţie de topicalizare, distingem:

i) *decodarea* în *titlu* accelerează, anulînd informaţia textuală; focalizează, în schimb, informaţia poetică a contextului de sugestie metaforică. Astfel: *Urechelniţa* (II, 220) = „Unde fugi, nebună oarbă, / Cu picioarele de barbă?"; *Vrăbiile* (II, 220) = „M-a strigat la gard un om / Că-mi fug perele din pom. / Dar avui şi eu noroc, / Erau cu coadă şi cioc." În *Vîntul* (II, 222), structura se dilată în spaţiul a trei terţine.

ii) *decodarea* în *interiorul structurii*. *Ghicitoare* (I, 449) îşi defocalizează în final cascada de metafore interogative: „N-ai ghicit că e *ariciul?*". Estompată la început, structura „ghicitoare" se recunoaşte în diluata *Horă în grădină* (I, 241). Cele patru catrene descriptive sînt deconspirate din unghiul distihului final, aşa încît nu mai rămîne nici o îndoială asupra identităţii semnului antropomorfizat: „N-ai văzut că e *dovleac?*".

Corelatul complementar dezambiguizării „în poantă" este ghicitoarea-cadru, decodată încă de la începutul structurii. *Ghicitoare* (I, 186) debutează cu formula canonică „Ghici ghicitoarea mea", pentru ca în strofa a doua să decodeze metafora prin imixtiunea izotopiei „uman": „Şi nu era păianjen, *era păinjeniţă.* / Avea, ca tine, o guriţă . . .". Reluată în ultima secvenţă grafică, formula transformă comparaţia în metaforă „Ghici (mînca-o-ar tata!) / Cine era fata?".

În toată această literatură „pentru copii", mecanismele poeziei sînt etalate fără reţinere, din motive lesne de înţeles.

Mimarea tehnicii ghicitorii, aluzivă în *Plugule* (I, 10), este vizibilă în *Hore*, în special în *Horă de ucenici* (I, 238). În defilarea sprinţară de întrebări şi răspunsuri, ultimele sînt încorporate în

text. Selectarea lor însă, contrară așteptărilor, contrazice în același timp referența reală a semnelor. Jocul „de-a semnele" atinge, în *Hore*, o libertate extremă ce vizează absurdul suprarealist. Iată cîteva „răspunsuri": „Ce ia cofa din izvoare? / Păcură și apă tare. // Cum sînt puse oasele? / La om, pe de-a-ndoasele".

2.4.3. Subtipul D_3. Metafora simbolică. În legătură cu definirea acestui termen obiectăm următoarele:

a) Deși are un caracter mixt, metafora simbolică nu este o categorie de tranziție între metaforă și simbol, ci o figură independentă, cea mai profundă din cîte posedă retorica. Prin simultaneitatea operațiilor de combinare semică și de proiectare metalingvistică a echivalențelor, ea capătă *extinderea sintagmatică a metaforei* și *profunzimea paradigmatică a simbolului*. Sinteză a subtilității lingvistice și intelectuale, informativitatea acestei figuri este substanțial îmbogățită în comparație cu cea conținută în „componentele" sale;

b) Tabelul de relații nu poate rămîne perfect valabil pentru metafora simbolică;

c) Este sesizat numai tipul A de metaforă simbolică, potrivit observației lui Wellek și Warren că „procesul normal este cel de dezvoltare a imaginilor în metafore și a metaforelor în simboluri".

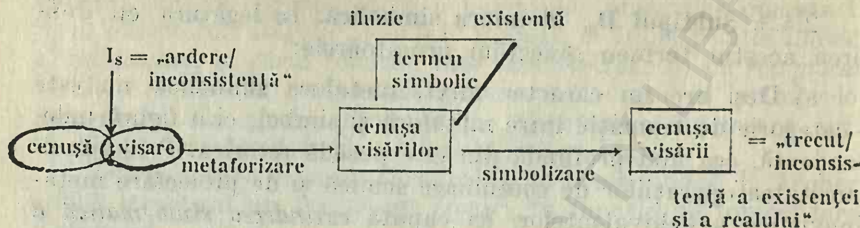
În căutarea unei soluții, considerăm că numai analiza structurală a relației și textul poetic pot oferi un criteriu. Orientînd evaluarea după structură și funcție, se constată că sintezei operate îi corespunde o restructurare de ordin superior, într-o figură *independentă, condensată, eliptică*. Oricum, evidențierea unor structuri comune nu justifică echivalarea ori substituția entităților considerate.

* * *

VARIANTA $\boxed{D_{3-1}}$. Metaforă dezvoltată în simbol, cu formula $T = M \rightarrow S$. Simbolul, analogie sesizată intelectual, este „corectat" prin *metaforă*, „noutate a expresiei, la nivelul limbajului". Operația ultimă în acest tip de metaforă simbolică este simbolizarea, cu precizarea că semnificantul este aici o metaforă, nu un simplu termen.

Metafora lumii-lumină (*Vînt de toamnă*, I, 14) este transpusă, simbolic, în semnificația „amintire, inocență, candoare perceptivă": „Născut în mine, pruncul, rămîne-n mine prunc / Și sorcova luminii în brațe i-o arunc" (ultimele două versuri).

Metaforă a iluziei, *Cenușa visărilor* (I, 19) este generalizată ca simbol al întregii existențe, după modelul:

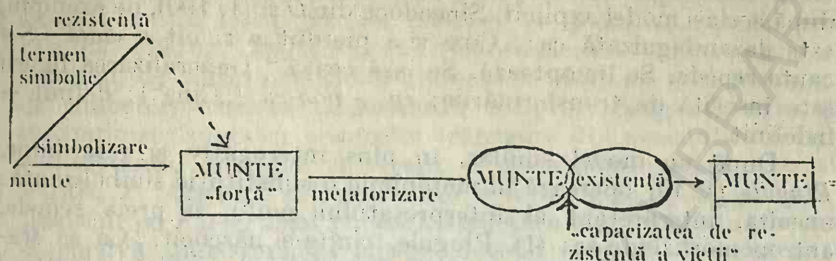


VARIANTA $\boxed{D_{3-2}}$. Simbol dezvoltat în metaforă; formula textului este T=S → M. Printr-o extensie a metaforei, vechile simboluri arhetipale sînt revalorizate, atribuindu-li-se, analogic, semnificații străine celor originare. Într-o viziune naturistă, *pămîntul* e, la Eminescu, o mare imagine a nașterii și a morții, în ciclurile vieții. *Apa* — o altă mare metaforă a naturii ca infinită geneză; la fel *copacul*, *sămînța* ori alte metafore ale lui Lucian Blaga. Metaforele mitice, construite pe constante ale imaginației, cărora li se alătură miturile metaforizate, constituie cazuri de redundanță paradigmatică; prin „abatere", ele funcționează drept ideale cadre structurante ale unor contexte antropologice și ontologice ulterioare. Toată această literatură *contratextuală* este o metaforă sprijinită cu un capăt pe miturile simbolice arhetipale.

Similar sistemelor mito-poetice făurite de către Eminescu și Lucian Blaga, T. Arghezi se revendică destul de puțin din repertoriul înghețat al simbolurilor convenționale; nu atinge, totuși, extremismul ermetic al simbolisticii elaborate de I. Barbu. Simbolurile *contingente* (= trăite, inedite, personale) construiesc un idiostil elitar care, descifrat, permite „citirea" întregului sistem, dar numai a lui.

Modelul sus-menționat închide o mare parte a textelor, fapt explicabil prin poeticitatea procedeului. „Semn de-a pururea putere", *Muntele Măslinilor* (I, 10) este interpretantul prin care

se metaforizează partea de nădejde a vieții noastre „cea fără de leac":



Ca și *plumb* la G. Bacovia, *munte* este o metaforă simbolică „in absentia", cu un singur termen exprimat. La antipodul dezvoltării individualiste, simbolismul arghezian selectează un semantism fortificant: nu deprimanta monotonie a vieții spre moarte, ci rezistența umanității în fața vicisitudinilor. Reversul nu este însă exclus: simbol al singurătății, *parcul* (*Tîrziu de toamnă*, I, 11) intersectează semic cu sufletul — „Spital de întristare, de căință, / În care-ți plîngi iubirea nentîmplată". Transferul semantic este explicitat la nivelul figurilor: „*Boschet* sau *așteptare* oprește-n fund cărarea? / Și *liniștea*-i *ecoul buchetelor* pribegi".

Cocorii, simbol nostalgic al revenirii la statornica ființă a țării, induc metafora sufletului „bolnav de oseminte / De zei străini, frumoși în templul lor", în care „Se iscă aspru un îndemn fierbinte / Și-mi simt sculate aripi de cocor" (*Întoarcere în țărînă*, I, 26)

El, simbolul arhetipal al muncii (*Belșug*, I, 35), crește în apoteoza unui peisaj sacralizat, izomorf cu efortul său ascendent. Modificarea semică este însoțită, în codul proxemic, de apropiere; în cel lingvistic, de glisarea pronominală *el* → *tu*.

Graiul nopții (I, 60) și *Morți în crucea nopții* (I, 114) sînt, credem, cele mai explicite structuri metaforico-simbolice. În primul text, simbolul *cucuvaie* — „Tu ești *clopoțelul Sfîntului Duh*" — este apropiat, de către eul enunțării, în metafora „O! cucuvaia lui Dumnezeu, / Gîndesc c-ai fi *sufletul meu !*".

În a doua poezie, peisajul simbolizat „moarte" servește ca bază metaforei sufletului în destrămare: „*Eu sînt mortul*, eu groparii". Structura este circulară: peisajul simbolic ce-i servise drept prag liric revine la sfîrșit, înglobînd izotopia „suflet": „Ploaia plînge rătăciții. / Și, în mine, și iubiții / Mucezesc". Modelul alternanțelor de ritm izotopic este catalectic: *exterior* (v. 1—5) → *interior* (v. 6—7) → *exterior* (v. 8—18) → *interior* (v. 19—26) → *exterior* (v. 27—31).

2.4.4. **Subtipul D_4. Metonimie textualizată.** Atrasă şi ea în sfera simbolului [137], metonimia îşi denudează semnificaţia textuală după acelaşi model explicit. Sinecdoca din *O zi* (I, 190), de exemplu, este dezambiguizată ca: „Cine şi-a pierdut *o zi* cît *o viaţă* / S-o caute repede. Se înnoptează. Se lasă ceaţă." Generalizarea figurii este însoţită de transformările: *eu* → *non-eu* („Cine"); definit → indefinit.

După un model similar, în plus interogativ şi retardator, *Plugule* (I, 10) operează în metonimie o substituţie simbolizantă; unealta, interpretant al interpretatului(„om"), îi preia semele, antropomorfizîndu-se: (I) „Plugule, cin'te-a născocit, / Ca să frămînţi a şesurilor coaje" → (IV) „S-a-ndătinat copilul cel pitic / Să are şi să strîngă avuţie". Axa semantică a substituţiilor metonimice este, în acord cu calitatea poetică a mesajului, c o n c e p t u a l vs. p o e t i c.

S-a insistat, în modelarea *Psalmilor*, asupra semnelor metonimice ale Semnului (T_2). Metonimii ale identităţii sînt şi structurile „arheologice" (*Arheologie*, I, 46; *Făclii*, I, 188; *Dacica*, I, 226) şi „apocaliptice"; acestea din urmă concretizează abstractele *război*, *secetă* prin semnificanţi (semne „bolnave" ale exteriorităţii), obţinuţi prin conversia antisimetrică a pozitivelor semne „normale" (varianta C_{2-2}).

Priveghere (I, 191) se axează, după cum am arătat, pe macrostructurile metonimice simbolizate: „sfintele femei" / „cîinii" (= concret) ↔ „ceasul" (= abstract, simbolizat „moarte").

Mecanismul retoric din *Potirul mistic* (I, 87) este demontat astfel: izotopiei „sfîntul" din primele două octave i se substituie izotopia metonomică „amforă" din ultima octavă. „Potirul" este o sinecdocă a „sfîntului", preluîndu-i semele prin personificare. De remarcat clasicitatea, armonia construcţiei dată de repetiţia ternară, în fiecare dintre cele trei octave, a epitetului trial.

2.4.5. **Subtipul D_5. Structuri lirico-epice.** Grupăm, în această categorie, acele *structuri care dezvoltă capacitatea narativă a simbolului sau a metaforei.* Falsul caracter epic al liricii moderne, impus prin expresionism, urmăreşte o „teatralizare" a ideilor şi o exacerbare a lor, efecte obţinute prin materializarea sintagmatic extensivă a figurilor.

VARIANTA $\boxed{D_{5-1}}$. A l e g o r i z a r e. Opusă simbolului, alegoria este o structură *perifrastică* de natură *artistică*, generată de o *bază conceptuală.* Fără a fuziona, ca în cazul simbolului, cele două planuri îşi menţin independenţa şi pot fi separate; caz în

care „alegoria", scindată de referința abstractă, este citită, la modul naiv, ca simplă „poveste".

Vom înțelege mai bine, poate, alegorismul arghezian, comparîndu-l cu cel bacovian. În maniera sa picturală, arată Dinu Flămînd (1979, 128—130), Bacovia realizează vaste alegorii de anotimp, de obsesii în gamă cromatică, obținute prin enumerare de simboluri care se alegorizează reciproc. Alegoriile sale sînt discontinue; sugestia neantului transpare din anecdotica stărilor contrastante, ambigue și bizare, a situațiilor aparent nelegate. Pentru T. Arghezi, cel puțin într-o fază de început, pe care o ilustrăm cu *Făt-Frumos* (I, 263), structura alegorică este *continuă*, discursivă. Sub simbolul mitico-folcloric epicizat în cele 20 de unități grafice transpare semnificația „resurecție": „Tu, Țară, așteaptă cîntecele iar . . .".

În *Fabule*, Arghezi înscenează morala (= conceptul) în reprezentări (scenete, portrete): *Putina cu clei* (II, 59), *Dihania* (II, 61), *Biblioteca* (II, 63), *Un critic* (II, 69), *Prietenul sufletesc* (II, 71), *Balada înghițitorului* (II, 79) etc.

Ordinea metonimică a unor texte ca: *Într-un județ* (I, 387), *În satele și văile* (I, 388), *Da, e lung* (I, 388), *Drumu-i lung* (I, 389), *De la Jii, în drum* (I, 390) ne permite să afirmăm că T. Arghezi a practicat și alegoria d i s c o n t i n u ă, în care se șterg, în mod aparent, relațiile cauzale, iar structura *secvențională* aglomerează paratactic simboluri congruente, subsumate unui semnificat tragic.

VARIANTA $\boxed{D_{5-2}}$. M i t u l. Structurile mitice apar, în lirica modernă, îndeosebi demitizate. Golită de autoritate, civilizația antică îi prilejuieşte lui T. Arghezi ipostaze ireverențioase, de expresie antisimetrică (*Evoluții*, I, 53). Parodiat, mitul genezei se regăsește în contrareplica ludică *Adam și Eva* (II, 143), ca și în alegoria artizanatului genetic din *Facerea lumii — Balet pe șapte silabe* (I, 154).

Umanizată, umoristică, familiară, *Țara piticilor* (I, 292) e un fel de basm liric fabulistic: mitul poetic propune o imagine „în mic", după chipul și asemănarea celei sociale, la care aluzia este evidentă.

Aluziv-parodice, „miturile" argheziene sînt *antisimetrii* (tip C_{2-2}), mărturisind disponibilitatea *ludică* a poetului în activitatea de asimilare poetică a codului cultural.

2.4.6. **Subtipul D_6. Comparația textualizată.** Rară, din cauza reduselor sale rezerve expresive, comparația este inclusă uneori chiar în nucleu: „Tu ești asemeni celui care . . ." (*Suiș*, I, 252,

v.1). Izotopia de identificare a *tu*-ului se amplifică prin raportarea la un comparant oximoronic: „Aceluia ce-*atinge neatins* noroiul" // „Şi aripile *strînse* fiindu-i *călătoare*". Modelul circular, închis, evocă emblema viperei ce-şi muşcă coada, metaforă a interdependenţei universale: *Tu* ca *El*. Spre finalul textului, structurarea comparativă comportă o „subţiere" a procedeului; începutul însă este adîncit baroc, prin comparanţi ai comparantului comparatului.

Structura de amplificare comparativă va suferi o simplificare depoetizantă, devenind, în limbajul „omiletic", mijloc de introducere a „moralei". Următoarele două „inscripţii" sînt fabule abreviate; *Uşa care scîrţîie* (II, 435) juxtapune limpedelui paralelism sintactic o structură comparativă: „*Ca şi tine*, găunoasă, / Merg în frunte şi nu-mi pasă. / *Ca şi tine*, vreau să zic, / Fac mult zgomot cu nimic". Identică, sub aspect semantic, dar lipsită de simetrie sintactică este „fabula" din *Inscripţie pe ghiozdan* (II, 459).

Structura comparativă cea mai interesantă pare a fi *Lin* (II, 124); în primele două unităţi grafice, comparaţilor „amintirea" şi, respectiv, „pîrîul" li se adaugă comparanţii „vinul", „lacrimi". În (III), comparantul din (II) devine comparat al comparantului din (I): „Amintirea, ca pîrîul, / Pe subt puntea cenuşie, / Duce aurul şi grîul". În continuare, a IV-a unitate grafică reia cele două izotopii şi le modalizează ipotetic „parcă" şi negativ „nu-i". De remarcat, în acest model baroc, alături de permutări şi de ierarhia complexă a comparaţiilor, jocul omonimelor: „Amintirea curge *lin*, / Curge *lină*, zi şi nopţi, / Ca din teascuri şi din *lin*, / Din ciorchinii mari şi copţi"; „*Lin* pîrîul curge-ncet".

* * *

Opoziţia semantică *abstract* vs. *concret* constituie *substratul generativ al figurii;* ea este ocurentă şi în tipurile de structurare A şi B, intervenind în operaţiile de parafrazare a nucleului şi de poetizare a unei macrostructuri discursive.

Selecţiile argheziene în codul retoric certifică ceea ce T. Maiorescu a numit „condiţia materială a poeziei" — anume că poemul nu se face cu idei, ci cu *imagini*. Imaginile, inedite prin forţa de materializare a conceptelor şi prin dislocare sintactică, au şocat de la început receptarea, devenind mărci stilistice ale acestei scriituri.

Pentru coeziunea de descriere a subsistemelor, am integrat în alte compartimente următoarele structuri retorice: la C_{2-1} — modelele semantico-sintactice chiasmatice; la C_{2-2} — modelele parodice.

În cazul figurilor textualizate, modelul ar putea fi numit *focalizat* şi *extensiv*. Este analog cu structurarea muzicală (simfonie) şi are capacitatea de a interpreta texte *clasice*, construite ca expunere de motive în jurul unei idei:

Focar

——————→—●—←——————

Serii unite prin figura sau tema focalizată

3. STRUCTURAREA DISCONTINUĂ

3.1. TIPUL E. STRUCTURI INFERENŢIALE

Alături de / şi în opoziţie cu structurile parazite, dezambiguizatoare, obţinute prin autoreproducerea expansivă a unui nucleu — geometrice, în acelaşi timp, constînd în reflectarea textului în sine şi în înstrăinarea temporară de sine — poetica argheziană conţine structuri eliptice, ambiguizate, silogistice; decodarea lor solicită capacitatea presupoziţională şi inferenţială a receptorului, precum şi dimensiunea sistemică, intertextuală.

Dinamica *transformaţională* ce susţine structurarea discontinuă se referă atît la mecanismele textului, cît şi la cele ale decodării.

3.1.1. **Semioza intratextuală şi presupoziţia.** În faţa semnului „text", semiotica europeană de tip saussurean, axată pe analiza semnului, apare ca fiind insuficientă. În căutarea unui model general-operatoriu, ne-am fixat asupra celui furnizat de vechile gramatici indiene (Pānini) care, integrînd lingvistica, logica şi filozofia, au rezolvat problema relaţiei *semn → semnificat* prin implicaţia *antecedenta e semnul consecventei* [138]. Raţionamentul inferenţial exprimă relaţia generării de la semn la semnificat ca o dependenţă logică unilaterală, după schema de subordonare: *precedent / antecedent → urmare / consecuţie.*

Logica textuală impune un model de semioză intratextuală în care o parte a textului este referentul celeilalte. Ambiguităţile tipurilor de semioză inferenţială se pot rezolva prin teoria consecinţelor logice, concepută ca sistem logico-filozofic de reguli de deducţie (Vieru, S., 1975, 13). Modelele obţinute au caracter pragmatic şi obligă la:

a) stabilirea unei relaţii între focalizare şi presupoziţie

b) valorificarea, alături de celelalte acte ale vorbirii, a actelor de presupoziţie. Structurile presupoziţionale şi implicaţionale nu pot fi studiate izolat de aspectele semantice (referenţiale) ale discursului căruia îi asigură coerenţa.

Pornind de la premisa că referința semiotică este o cale de a *semnala* — și nu de a semnifica, precum cea lingvistică, P. Valesio (1978, 7) a arătat că semiotica nu studiază semne (sarcină a lingvisticii) ori relația dintre semne și obiectele lor, ci „cîmpul propriu al semioticii e spațiul dintre semne, nimicul care le leagă, traiectoria ce merge de la un semn la altul". Aceste conotații presupoziționale, semnalînd un *discurs implicit* care poate să se integreze în / sau să contrazică discursul explicit, nu pot fi ignorate, în decodare, fără riscul denaturării structurii.

3.1.2. **Subtipul E_1. Structuri inferențiale.** Între structurile semnificative care au valoarea unei subordonate se numără construcțiile *cauzale*, *condiționale*, *consecutive*. În logica structurii profunde a textului, raporturile cauzale și cele consecutive interferează; deși concesiva exprimă o exceptare de la ceea ce s-ar fi așteptat să decurgă în raport cu un anumit antecedent, orice subordonare concesivă presupune o „cauză" neutralizată.

Regula de deducție a celor trei subordonate este *dacă* p . . . *atunci* q, adică relațiile presupozițional-ipotetice *cauză → efect*, *condiție → realizare*.

VARIANTA $\boxed{E_{1-1}}$. S t r u c t u r i i n f e r e n ț i a l e e x p l i c i t e. Pentru că structurile cu conectori nu au același grad de explicitare, distingem trei situații:

i) *cu c o n e c t o r i*. Conectorul cauzal inserat în centrul textului (*Mîhniri*, I, 16) îl divizează simetric: macrostructura 1 (I—III) *pentru că* macrostructura 2(IV—VI) ∩ efecte.

În *Heruvim bolnav* (I, 32): *de aceea* mulțimea de semnificanți spațiali (*cerul* „ca un blid / Cu laptele amar și agurid", *stelele* „nu și le mai trimite / Ca niște steaguri sfinte zugrăvite", *vîntul* „nu-i mai dă îndemn / Cu-aromele-i de vin și untdelemn", *livada*, *cîmpul . . . apele*, *locu* „-i spinos", *iarba* „face cuie", *cocorii*), temporali („viața veciei", „dumicarea timpului"), psihici („urît") *pentru că* „*Căci* neștiută-ncepe să-ncolțească / Pe trupu-i alb o bubă pămîntească". Secvența cauzală din final are valoare de interpretant al celei dintîi, care, la rîndul ei, este o consecuție a cauzei. În latura ei pragmatic-didactică, poetica lui T. Arghezi manifestă o înclinație deosebită pentru determinarea regresivă a cauzalității, ceea ce obligă la resemantizări prin feed-back și la focalizarea etapelor unei structurări prin excelență procesuale.

ii) *cu c o n e c t o r f a l s*. Exemplificăm modelul cu *Inscripție pe paravan* (I, 23), reamintind că același caz a fost discutat în analiza ultimei strofe din *Belșug* (I, 35). Și aici, catrenul final

dezvăluie, printr-un *căci* conjunctiv (= *și*), stratul mitologic al simbolului. Dar unitatea grafică (V) „Căci, în parc, pe trepte, jos, / Scoate, dintr-un pai subțire, / Pan, aprins de amintire, / Cîntecul lui mincinos" ar trebui să ocupe locul (IV) și să se integreze în macrostructura 1 „peisaj simbolic" (formată de primele trei catrene). Strofa IV, cu actanți umani, ar trebui să ocupe poziția V, deoarece este consecutivă erotizării peisajului, și să imprime structurii un slab efect de final integrat (subtipul F_1).

iii) *c u c o n e c t o r i ș i r a p o r t u r i i m p l i c i t e*]

Dramatizarea textului *Dor dur* (I, 47) se produce datorită răsturnării relațiilor logice de antecedență și consecuție. Falsa succesiune a planurilor atrage atenția asupra diferenței de adîncime dintre ele și ambiguizează mesajul. Semele tematizate aparțin stării erotice *dor*, conotată disonant — *dur*.

Macrostructura 1 (I—III), discurs alocutiv adresat de către eul enunțării unui eu al enunțului (identitatea sau alteritatea lor rămîne neprecizată), poate fi interpretată ca premisa validă, evidența „dură" care, proiectată pe secvențele următoare, le anulează. Ele se constituie ca relație ipotetică, propunînd o acțiune „în conformitate cu".

Macrostructura 2 (IV—VI) este o antisimetrie $C_{2\text{-}2}$ cu semnificația „contaminare erotică ← lingoare". Iubirea frustrată determină *macrostructura 3* (VIII, v. 1—2) = „utilizarea limbajului, ca act performativ, în vederea obținerii unor efecte perlocuționare" — macrostructura 4 (VIII, v. 3—4): „Și dacă mai este vie, / Scrie, peană! sînge, scrie! / Cine știe! . . . / O citi și o să vie."

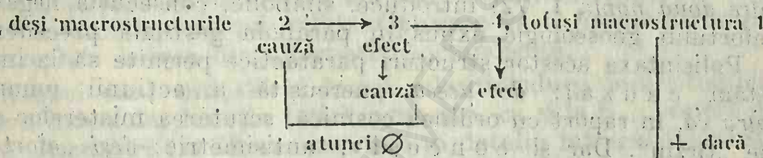
Semnul scris include ideile de cauză și de consecuție, neutralizate de macrostructura 1. Semnificația sa fiind „validarea forței de comunicare inclusă în semn", locul macrostructurii 4 este fixat corect, după 2 și 3. Tudor Arghezi procedează logic, derivînd de două ori semnificatul din semn: *de aceea* macrostructura 1 (= „eului enunțării mesajul îi apare ca ineficient"), *pentru că* macrostructura 4 (= „semnul e lipsit de acțiune pragmatică); *de aceea* macrostructura 3 (= „performare"), *pentru că* macrostructura 2 (= „iubire frustrată"). Și: *pentru că* macrostructura 3 (= „performare"), *de aceea* macrostructura 4 („efect perlocuționar"). Modelul „logic" este:

$$\frac{\text{apodoză}}{\text{protază}} : \frac{\text{de aceea } 1}{\text{pentru că } 4} \times \frac{\text{pentru că } 2}{\text{de aceea } 3} \xrightarrow{\text{consecutiv}} \frac{\text{pentru că } 3}{\text{de aceea } 4} : \frac{\text{protază}}{\text{apodoză}}.$$

Din punctul de vedere al schimbărilor de semn în cadrul paralelismului sintactic, prima unitate a modelului este un chiasm, iar a doua — o structură consecutivă.

Textul conține și contraste calitative: macrostructura 1 este un discurs alocutiv personalizat, în timp ce în celelalte discursul este delocutiv, monologal. Susținut de către eul enunțului, mesajul este subminat, în paralel, prin ironiile aparținînd eului enunțării. Acesta desființează, de la început, ceea ce eul enunțului înființează: actualizarea actantului feminin desemnat prin metafora „ființa mică de otravă". Neutralizarea ironică este inclusă, de altfel, și de disonanța din titlu. În structura profundă, mesajul se autoanulează.

Dacă am proceda la o inferare concesivă, macrostructura 1 ar exprima o exceptare de la antecedent:



Exuberanță a silogismelor: joc baroc de permutări, reveniri sinuozități, suprapuneri și diferențieri, multiplicări înșelătoare ale unei situații închise. Reiese că nu numai subordonarea, cu conexiuni explicite între unitățile de comunicare, ci și parataxa, în raport cu referința, ascunde relații de subordonare.

Text suspensiv, *Tu nu ești frumusețea . . .* (I, 88) se bazează pe implicația chiasmatică:

de aceea (titlu) ↘ ↗ pentru că (izotopia negativă I—IV) concesiv
pentru că (titlu) ↗ ↘ de aceea (izotopia pozitivă IV—VI) →

Dispunerea simetrică a celor două izotopii antisimetrice este răsturnată prin integrarea finală a concesivei: *deși* izotopia pozitivă IV—VI, *totuși* izotopia negativă „Dar spune-mi, la crepuscul, încet, sînt fericit? . . ." Interogația deschide textul, anexîndu-i, presupozițional și ipotetic, negativul celor afirmate. Sîntem în prezența unei structuri ușor decalate față de *Dor dur*, însă asemănătoare celei din *De ce-aș fi trist?*

* * *

VARIANTA $\boxed{E_{1-2}}$. Structuri inferențiale eliptice. Arta hiatusului, a intervalului care separă am semnalat-o

deja în *Psalmi*. Comprimarea poetică, slaba conexitate semantică necesită o „umplere“ presupozițională obligatorie în recuperarea integrală a semnificației.

Aluzie prozodică la maniera lui G. Coșbuc, *Pe ploaie* (II, 409) se resemantizează recursiv în structura sintactică de profunzime: *de aceea* (I—II) „Mi-e sufletul bolnav de rîie“ *pentru că:*

a) tentații contrarii (III vs. IV)

b) „Alt Nepătruns, alt Presupus —“ (IV).

Tematic, poemul aparține seriei *Psalmilor*, iar formal este o antisimetrie în codul spațialității, pe axa verticalei *înalt* vs. *adînc*.

O parte dintre structurile cu final incongruent, anume cele cu *transfer în codul simbolurilor naturii*, sînt inferențe cauzale, consecutive, concesive implicite.

Notația metonimică „O stea era pe ceruri. În cer era tîrziu“ (*Între două nopți*, I, 72) introduce, simbolic, consecuția negativă a efortului gnoseologic expus în parabola gestuală precedentă.

Polisintaxa acestor structuri paratactice permite să le interpretăm c a u z a l: *de aceea* „nereușită a acțiunii umane“, *pentru că*, în raport cu ordinea cosmică, scrutarea misterelor survine „tîrziu“. Dar și c o n c e s i v, antisimetric: *deși* „efort de o asemenea îndîrjită insistență“, *totuși* rezultat negativ, ale cărui semne sînt „steaua“ și timpul degradat.

„Psalmul“ *Schivnicie* (I, 250) formalizează eșecul demersului cognitiv prin transfer în registrul întunecos al *beznei* = „incomunicare“. Versul final este și consecutiv și concesiv: „Dropii de bezná se tîrăsc îngenunchiate“.

Mai clară este suprimarea conectorilor în versul paratactic din *O zi* (I, 910): *de aceea* macrostructura alegorică (I, II și v.1 din III), *pentru că* „Se înnoptează. Se lasă ceață“ (jumătatea ultimului vers).

3.1.3. **Subtipul E_2. S t r u c t u r i d i s j u n c t i v e.** Structurile care deschid o opțiune, în care da-ul se cumpănește cu nu-ul, care refac echilibrul între prescripțiile pozitive și cele negative [139], se construiesc tot pe baza relației de presupoziție „de la antecedent la consecvent“. Meandrele silogismului sînt la un moment dat suspendate, ceea ce solicită, la destinatar, completarea opțională a mesajului. În aceste modele *de decizie*, alegerea e condiționată de ceea ce logica deontică numește „permisiune disjunctivă“ (cf. Al-George, S., 1976, 123). Pentru că menținerea în starea postulată sau refuzul ei sînt înscrise în focalizările contextuale, receptorului îi este indusă „ieșirea din alternativa echipolentă a opțiunii“ (*Ibidem*, 133).

Din punct de vedere ontologic, oscilarea între termeni disjuncți, al cărei semnificant simbolic e „ceața", reprezintă semnul unui grav dezechilibru existențial.

Regulile acestor structuri nu aparțin modelelor descriptive; ele vizează un *cod al acțiunii*, nu al cunoașterii, în primul rînd. Toate modelele „cu alternativă" sînt modele *pragmatice*, urmînd *principiul logic al incompatibilității imperative* — „interdicția de a efectua și p și q" (Al-George, S., 1976, 129). Ele pot fi conotate fie *modal* — „este necesar ca", „este posibil ca", fie *deontic*, normativ — „trebuie ca", „este indicat ca".

* * *

VARIANTA $\boxed{E_{2-1}}$. S t r u c t u r i o p ț i o n a l e. Regulile de decizie, după formula „da sau nu" constituie textul ca alternativă a două operațiuni valide. *Opțiunea* va fi *funcție de context* și va realiza ieșirea din alternativa echipolentă.

Atunci cînd emițătorul însuși, clarificîndu-și incertitudinile, rezolvă indecizia, funcția fatică primește, ca și la E_{1-1}, valori pozitive. *Restituiri* (I, 76) reconstituie în detaliu întregul mecanism al desfășurării unei opțiuni. Iată treptele:

1. *p r e m i s ă:* „N-au mai rămas prea multe de-nvins și de-știut" (I, v.1);

2. *a l t e r n a t i v ă:* a) în logica c l a s e l o r: „E-o insulă? un munte? o apă? un deșert?" (III, v.1); b) în logica p r e d i c a - t e l o r: „De ce-ar sfîrși-n pustie călătoria noastră?" (III, v. 2.); „Să ne oprim? Un cîntec ne vine de la han" (IV, v.1);

3. *o p ț i u n e.* În baza incompatibilității imperative, este neutralizată izotopia *viață*, în favoarea complementului ei negativ: „Nu. Mînă crîncen, timpul tu sparge-l cu potcoava, / S-apropiem *vecia* mai repede de noi". Imperativul negativ instituie, în aceste prescripții deontice, relații semantice de tip antisimetric, comune optativului.

Deși poartă un asemenea titlu, *Nehotărîre* (I, 42) are drept prag liric o conclusivă cu valoare opțională: „Îmi voi ucide timpul și visurile, deci, / Cîrpi-voi pe-ntuneric mantaua vieții mele". Dezvoltarea textuală infirmă „premisa" permutată; în loc să valideze acest „*deci*" = opțiunea pentru versantul steril, pasiv al existenței, contextul îl va ironiza, deschizînd alternativa în logica predicatelor. Mai întîi, spiritul îndoielii coboară asupra alternativei contemplative: „Să las s-o umple cerul cu vastul lui tezaur? // Și tatuat cu fulger, să nu-nving? să nu lupt?"

Nucleul, plasat în centrul textului, reia alternativele (toposul sufletului dedublat): „Să rabd şi eu în mine, povară, două vieţi?". În acest punct, structura de indecizie face loc opţiunii pentru reversul primei izotopii — existenţă plenară, deschidere, activitate: „Deschide-mi-te, suflet, prin şapte ochi de flaut, / Şi cîntecul şi viaţa şi moartea să le-nece". Modelul logic este: opţiune pentru *pasiv* → alternanţă în logica predicatelor → opţiune pentru *activ*.

Pe aceleaşi coordonate ale sufletului dublu determinat, *Morgenstimmung* (I, 21) inversează silogismul. Premisa (V, v. 4—5): „Eu veneam de sus, tu veneai de jos . . ." → alternativa (V., v.1): „De ce-ai cîntat? De ce te-am auzit?" sînt date la sfîrşit, după consumarea contextului opţional (I—IV). Sufletul plenar, în care s-au topit antinomii radicale, este consecuţia asimilării alternativei de expresie metonimic-gestuală (semnul *femeie* „deschidere / viaţă"): „Tu te-ai dumicat cu mine vaporos — / Nedespărţit — în bolţi". Prin implicarea reversibilului, individualismul e abolit; insule învinse — îndrăgostiţii.

* * *

VARIANTA $\boxed{E_{2-2}}$. Structuri de indecizie. „Îndoiala" produce fraze poetice interogative (Ivănescu, G., 1981, 90), a căror funcţie cognitivă, nesoluţionată, augmentează deschiderea semantică. Suspendată în indecizie, opţiunea amînată va intra în competenţa receptorului; funcţia fatică va coborî, în timp ce va urca valoric funcţia poetică.

Finalul interogativ din *Despărţire* (I, 79) propune două stări echipolente ale izotopiei *femeie*: „Te-ai împăcat sau suferi de vremea ce-a crescut?".

Indecizia pasivizează, fixînd subiectul în preaplinul ambiental (*Incertitudine*, I, 114) sau, dimpotrivă, în angoasa alternativelor metafizice: „Cine-i acolo? Răspunde! // S-ar putea să fie Cine-Ştie-Cine . . . // Ei! Cine-i acolo-n haine-ntunecate?" (*Duhovnicească*, I, 100).

Tudor Arghezi alege, pentru structurile dilematice, finaluri interogative, modalizate *negativ* sau *probabil*; evită neutralizările tranşante şi actualizează alternativa de semn contrar, ambiguizînd sensul prin dublă determinare.

Selectarea, în cadrul paradigmei mitice, a fabulei lui Pygmalion (*Jignire*, I, 59) prilejuieşte infirmarea gestului afirmativ. Izotopiei *creaţie* — „însufleţire a materiei şi narcisismul artistului" — simbolizată în statuia antropomorfizată (I—IV), i se opune alternativa *non-creaţie* (VI), prin raportare la modelul natural,

al femeii încredințate morții. Interogația finală dă curs regretului de a fi in-format amorful, cu durerea că ieșirea din alternativă e imposibilă: „De ce te zămislii atunci din lut / Și nu-ți lăsai pămîntul pentru oale?". Ceea ce evocă falsa dilemă din *Creion* (I, 30): „Făptura ta întreagă / De chin și bucurie, / Nu trebuie să-mi fie / De ce să-mi fie dragă?"; funcția acestui final este aceea de a structura antisimetric previzibila dezvoltare hipotactică. Prescripția deontică negativă „Nu trebuie . . ." intensifică superlativ contextul precedent, afirmat prin negație.

Surprins de caracterul tranșant al unui nucleu: „Sînt închiși toți în anii tăi, în trecut!" (*Făclii*, I, 188), Arghezi îl reia, relativizîndu-l în alternativa: „I-ai trăit? Ți s-a părut?". În *Voci* (I, 253), sufletul arheologic alege metafora clopotului, pentru a modaliza „probabil" ideea de continuitate existențială: „Cînd sufletele toate de tot vor fi tăcut / Va mai rămîne, poate, un clopot viu la poartă". Aserția este încă o dată relativizată prin modalizarea interogativă: „Cine-o veni atuncea din vechiul tău trecut / Să sune-n întuneric și-n timp cu mîna moartă?". Memoria filogenetică poate înclina spre subiect *cineva* vs. *nimeni* sau spre verb *va veni* vs. *nu va veni*.

* * *

Introducerea logicii în modelele transfrastice prezintă avantajul formalizării golului dintre semne și al reierarhizării nivelelor semiotice.

Modelele inferențiale „de la antecedentă la consecventă" (E_{1-1} și E_{1-2}) sînt modele secvenționale deductive, a căror poeticitate rezidă în operarea unor permutări sau/și condensări eliptice.

Structurile alternative E_{2-1} și E_{2-2}, axate pe funcția poetic-fatică, suspendă textul într-o indeterminare oscilatorie (de maximă deschidere la E_{2-2}), al cărei model fizic este *balanța*. În ambele cazuri, poetica argheziană confirmă observația că „determinarea semantică recursivă a contextului e mai puternică decît cea progresivă" (Petöfi, J., 1973, 212).

3.2. TIPUL F. STRUCTURI CU EFECT DE FINAL

Grupăm în acest tip alte două structuri-model care, exploatînd instabilitatea internă a textului, instaurează o poetică a „fisurii". Principiul așteptării frustrate face ca transferul de configurații, discontinuitatea pe care o instaurează apariția unui cuvînt sau a unei macrostructuri de joasă predictibilitate să devină stimul

estetic, ilustrativ pentru ideea sensului-producere [140]. Dacă orice poem este ceva neaşteptat, menit să ne descumpănească, cu atît mai relevante vor fi aceste structuri incomplete, nu şi inconsistente, cu încheieri paradoxale, ironice. Succesul poemelor incomplete — ca şi cum ar fi fost retezate în zbor, întrerupte fără vreo noimă, depinde de faptul că pornirea noastră spre totalitate ne permite să recunoaştem rupturile şi să le acordăm valoare tematică.

Logica r e l e v a n ţ e i, teoria i n c o n g r u i t ă ţ i i, teoria e x p e c t a ţ i e i sînt paradigme dominante în psihologia percepţiei artistice, fundamentînd o teorie a stimulilor, după criterii ca: noutate, surpriză, variabilitate. Imperfecţiunea — „efemerul lucru neterminat" — provocă o descentralizare a configuraţiei constituite, în mod curent, pe legături deterministe între variabile. Aceste căutări distrug una dintre convenţiile fundamentale ale liricii: expectaţia coerenţei, a totalităţii. Decodarea va traversa sisteme de aşteptare contradictorii: cînd spre înaintare, cînd spre recurenţă. *Cataliza interpretativă* (= *amalgamare* „producerea sensului frazei întregi") ridică constrîngerile şi redistribuie sensul, în baza unor „ecouri" semice.

Absenţa corelaţiei dintre teme, „gradul slab de colaborare" (Mounin, G., 1972, 29), dramatismul agresiv, mişcarea stilistică neliniştită care distanţează semnul şi semnificatul în mod extrem (cf. Friedrich, H., 1969, 12), focalizarea anormalităţii lingvistice (cf. Hendricks, W., 1973, 21) sînt semnele modernităţii acestui inedit limbaj poetic [141].

Trecutul nemaioferind modele, după faza de incertitudine urmează refuzul semnelor constituite. Ieşirea în afara codificărilor consacrate este privilegiul şi destinul cutezător al inovatorilor. Cum mărturisea, revoluţionar, M. Butor, „eu răstorn plin de respect semnul şi felul de respect pe care i-l port îl răstoarnă" (în Helbo, A., 1978, 10). În poetica românească, modificarea traiectoriei impuse de limbajul eminescian este, fără îndoială, privilegiul şi meritul lui Tudor Arghezi.

După gradul de abatere de la „norma" operei, izolăm două modele:

3.2.1. **Subtipul F_1. Structuri cu final integrat** semelor tematice contextuale, dar divergent pe anumite zone marginale.

Deoarece subordonarea la temă şi spaţiul restrîns dau liricii o oarecare imobilitate, sînt dezvoltate motive secundare care „agită" tema de bază, fără a-i modifica însă nivelul clasemic, coerenţa izotopică. Textul se însufleţeşte din tensiunea creată

între unitatea de semnificație, dată de liniștea motivelor repetate, și agitația rupturii de ritm, de tonalitate a registrelor.

Modelele de asociație antrenează următoarele modificări de final:

a) schimbarea *situării ontologice*. Ultimele două versuri din *Cîntec de adormit Mitzura* (I, 7) inserează planul eului enunțării („Și cînd totul va fi gata / S-o mută la ea și tata") în micromodelul lumii miniaturizate (I—III) și reproduse estetic (IV).

Pia (I, 38), ca structură de tip B, modifică în final codul, datorită introducerii izotopiei metaforico-simbolice „copac", cu valoare explicativă pe lîngă „suflet bolnav" (I—IV). Trecerea de la static la dinamic se exprimă în *Toamna* (I, 65) printr-un vers final, izolat dintr-un posibil catren: „Și fără glas, cu luna, și noi ne-am ridicat". Și finalul din *Mîhniri* (I, 16), motivînd umoristic anecdota, aparține altui registru — „divin", în opoziție cu „uman".

În *Epitaf* (I, 116), cele două versuri finale izolate au, ca în *Incertitudine* (I, 114), funcție de identificare: „Acesta e sufletul meu, Rașel. / Rugați-vă pentru el"; trecerea se produce brusc, de la prezent $\cap$ viață $\cap$ dialog la trecut $\cap$ moarte $\cap$ citat, într-o suprapunere temporală similară cu cea din *De-a v-ați ascuns . . .* (I, 111).

Mitra lui Grigorie (I, 66), descriere parnasiană a unui obiect de artă baroc, inserează în final lexemul incongruent „sudoare" — metonimie a izotopiei „uman"; motivul semnului arheologic conferă obiectului dimensiune paradigmatică și-l scoate în afara existenței pur decorative: „Albastrul căptușelii pătat e de sudoare, / Pe creștetul, din vremuri, al foștilor Părinți"

b) *personalizare*, adică dirijarea textului spre persoana a doua [142]. Finalul izolat în *Fiara mării* (I, 36) modifică perspectiva: de la dialog spre monolog, de la *tu* spre *el*: „*Te* iată iarăș singur, în luntrea cît o scoică" (I, v.1) → (VI) „Unde *se* duce singur, urzit în marea deasă?". Același efect apoteotic, statuar este obținut în *Belșug* (I, 35); modificarea e inversă — de la delocuție la alocuție, de la *el* la *tu*: „*El*, singuratic, duce către cer" (I. v.1) → „*Tu* nu-ți întorci privirile-napoi" (V, v. 2)

c) *pauza* grafică focalizează informația finală. Figură-zero, spațiu vid — dar totuși „figură", pauza este un conector poetic investit cu încărcătură informațională pozitivă, în subtipul F_1, și ironică, în subtipul F_2.

Citām, dintre structurile cu final congruent spațiat: *Psalm* (I, 24), *Graiul nopții* (I, 60), *Toamnă* (I, 65), *Interior de schit* (I, 94) etc.

d) explicitare *c a u z a l ă* (vezi capitolul IV, § 3.1.2. Structuri inferențiale explicite)

e) *n e u t r a l i z a r e* interizotopică: „Vreau să te pipăi și să urlu: « Este! »“ (*Psalm* I, 45); ultimele două versuri din *Nehotărîre* (I, 42), contrar titlului, năzuiesc la o convergență magică a datelor existenței: „Deschide-mi-te, suflet, prin șapte ochi de flaut, / Și cîntectul și viața și moartea să le-nece“

f) modificarea *tipului de d i s c u r s;* se remarcă îndeosebi turnura didactică a unor finaluri în ton sentențios sau gnomic. Astfel: „Apropiată mie și totuș depărtată, / Logodnică de-a pururi, soție niciodată“ (*Cîntare*, I, 33); încheierea din *Morgenstimmung* (I, 21), *Lingoare* (I, 104) etc.

g) transfer semiotic în *c o d u l g e s t u a l.* Pereche afirmativă a textului numit *Jignire*, *Interior de schit* (I, 94) metaforizează gestual, în ultimele două versuri, relația de dublă determinare autor-operă: „Întinde mîna, piatră, și tihnit / Mîngîie-i-l cu palme de granit“. În *Vînt de toamnă* (I, 14), gestul indică o cădere în interioritate inocentă: „Născut în mine, pruncul, rămîne-n mine prunc / Și sorcova luminii în brațe i-o arunc“. Și în *Psalm* (I, 255) gestualitatea semnifică, antisimetric, redescoperirea sinelui: „Mută-mi din ceață mîna ce-au strivit-o munții / Și, adunată, du-mi-o-n dreptul frunții“. În toate exemplele citate, codul kinezic își anexează valori proxemice; modalizarea este, în general, pozitivă.

3.2.2. Subtipul F_2. Structuri cu final incongruent. Adevărată surpriză a *Cuvintelor potrivite*, această „impură industrie“ (I. Barbu) conferă nota de originalitate prin care poetica lui Tudor Arghezi se înstrăinează de codul tradițional și anunță modelul atîtor modernisme. Ricoșeul, incompatibilitatea semelor contextualizate se consideră a fi caracteristice tuturor „-ismelor“ acestui secol care, în istoria artelor, a operat cele mai spectaculoase răsturnări ale configurațiilor tradiționale.

În măsura în care „jucăușa artă a poantei“ (Hocke, G. R., 1977, 230) aparține barocului, modernitatea era deja conținută în această matrice stilistică. Structurile-model pe care le-am putea numi „cu poantă“, dacă termenul n-ar avea rezonanțe argotice, atacă contextele închise, anexîndu-le o replică incompatibilă, de maximă deschidere. De parcă inserția finală ar aparține unui „autor neașteptat“ (Corti, M., 1981, 58), care răstoarnă cele enunțate anterior; „încheierea“ pare să se izoleze de perspectiva emitentului și sparge sistemul de așteptare al receptorului, derutîndu-l. Contextele sînt, aparent, nelegate.

Fenomenul de deplasare coaxială a tuturor nivelelor tematice și formale ale textului, datorat celei de-a doua structuri generative, a fost abordat teoretic de către Maria Corti (1981, 128—144), cu concluzia că „forța și durabilitatea unei opere depind de capacitatea ei de a întrerupe ceva". Polisemia textelor alcătuite din „contexte nelegate" (Vianu, T., 1975 a) face pertinentă definirea lor ca „hipersemne" (Corti, M., 1981, 141).

Este adevărat că în structura de suprafață opera „începe să opună rezistență, să-și dicteze voința sa autorului, relevîndu-i necesitatea unei transformări a structurii generative inițiale" (*Ibidem*, 128) și că „din momentul în care începe execuția textului, libertatea celui care scrie e tot mai mult condiționată de structura generativă" (*Ibidem*, 58). Nu sîntem însă de acord cu absolutizarea ideii că „primei și celei de-a doua părți a textului le corespund două structuri generative diferite, dintre care a doua s-a impus, mai revoluționar ca prima, a provocat criza" și că „în mod paradoxal, ne aflăm în fața a *două texte* (s.n.) alăturate într-o singură operă" (*Ibidem*, 130). Pentru a evita acest paradox, vom admite că *sensul se structurează unitar, într-o unică structură de adîncime* și că *divergența macrostructurală este o problemă a manifestării* (SS).

„Ricoșeul" face ca structura să „sară" de la o macrostructură la alta peste un spațiu fără punți, dar să le și lege, să le evoce, să le genereze una prin alta. Răsturnarea imaginilor este însoțită întotdeauna de un efect feed-back de semantizare retroactivă, în urma căruia structura apare unitară, în ciuda complexității ei polimorfe.

S-au semnalat la Tudor Arghezi procedee bazate pe modificarea, într-un fel sau altul, a direcției inițiale de evoluție a poemului. Fiind numite „schimbare a perspectivei", s-a arătat că noua configurație contextuală creată printr-un fel de „deraiere" de la mișcarea normală modifică relațiile dintre termenii simbolici, „intensificînd semnificația fundamentală a poemului".

Particularitatea acestei structurări în care complicarea se produce prin anexarea finală a unei macrostructuri incongruente, cu valoare de *interpretant* incompatibil cu contextul interpretat, este aceea că generează „o intertextualitate paradoxal intratextuală" (Richard, J., P., 1979, 501). Dezambiguizarea se face prin grila structurii profunde, unitară la nivel intențional.

A doua particularitate este aceea că răsturnarea bruscă pe care o numim *efect de final* include și noțiunea de efect ludic și ironic provocat de coprezența, în SS, a planurilor

sincopate. Intensificarea progresivă a informației este, și în acest caz, o strategie de manipulare a cititorului prin *retardarea informației*. Ceea ce pare comod, atrăgător și imuabil este sfărîmat dintr-un unghi contiguu ce solicită, în cel mai înalt grad, competența inferențială a lectorului. În absența indicilor fatici și metalingvistici, structura opune rezistență, necesitînd un număr mai mare de integrări.

Structurile cu ricoșeu sînt, din acest punct de vedere, contramodelul „artelor poetice" și al structurilor dezambiguizate. În absența unui „fir" care să-i călăuzească ieșirea, cititorul este prins, nu de puține ori, în plasa labirintică a textului suspendat în starea de grație a echivocului. „Voința acestei poezii nu e să închege, ci să destrame" — spunea Hugo Friedrich (1969, 84). Textul se surpă în sine, pentru a trăi prin / și dincolo de granițele lui formale.

* * *

Procedeele de realizare a efectului de final afectează atît registrul enunțării, cît și pe acela al enunțului.

1. Modificarea „tonalității", a registrului *enunțării*, antrenează o serie de elemente pragmatice precum:

a) *m o d a l i z a r e a* discursului: n e g a t i v ă (*Creion*, I, 30; *Restituiri*, I, 76; *Psalm*, I, 39; *Poate că este ceasul*, I, 41), i n t e r o g a t i v ă (*Jignire*, I, 59; *Tu nu ești frumusețea . . .*, I, 88), e x c l a m a t i v ă (*Fătălăul*, I, 133)

b) *m o d i f i c a r e a* tipului de discurs: trecerile de la stilul direct la cel indirect, de la discursul alocutiv la cel delocutiv și invers (*Triumful*, I, 82), identificările din *Flori de mucigai* etc.

2. În registrul *enunțului*, menționăm:

a) *i n a d e c v a r e a l e x i c a l ă*, ca cea mai simplă procedură de sfărîmare a contextului. Prin „irumperea unui cuvînt brutal ori vulgar" (Friedrich, H., 1969, 84) se creează o breșă care persistă pînă ce noul termen poate fi asimilat.

Începutul procedeului îl aflăm în *Marină* (I, 15), „pastel" destul de bizar datorită inserției lexematice mediane. În primele două catrene, marea este prezentată la modul livresc—simbolist; reluarea peisajului în termeni citadini, apariția lexemului *hotel* (în III): „Peste zare, uriașă, / Creasta-și suie un hotel; / În tot cerul, dat cămașă, / A-mbrăcat azurul el" contrariază semantismul consolidat și ironizează, aluziv, modelul romantic (vezi și *Din nou*, I, 77). Discontinuitatea inserției este pregătită și intensificată de prezența celor două structuri oximoronice care o încadrează: „*Cerul scund* și *plopul nalt*" (I., v. 4), „*Frumusețea* lui *meschină*" (IV, v. 4).

b) Cele mai numeroase efecte de final incongruent se obțin prin transpunerea discursului în alt/alte coduri decît cel inițial.

Codul n a t u r i i dublează sistemul actanțial, îndeobște ca termen complementar, în structuri de opoziție (*Tîrziu de toamnă*, I, 11; *Poarta cernită*, I, 27). Natura, cu calificativul „indiferentă", funcționează ca *evaziune metaforică a contradicției*; termen dezambiguizator, ea rezolvă, explică, sugerează (vezi „copacul" din *Pia*, I, 38). Transpunerea în „întunericul" opus luminii-revelație este, în *Schivnicie* (I, 250) răspunsul — negativ, opac — la întrebările de febrilă indecizie formulate în logica claselor: „Vînt e? Geamăt e? Agonie este? // Al cui e glasul mare care bate? / Au vine din Psaltire? Au vine din cetate?" → „Dropii de *beznă* se tîrăsc îngenunchiate".

Ricoșeul din *Între două nopți* (I, 72) este atenuat de prezența paralelă a simbolurilor naturii încă de la debutul structurii; ce aduce nou finalul este substituția dumnezeului de piatră cu semnele lui „de sus" (am arătat că *steaua* e unul dintre semnele metonimice ale Semnului) și permanentizarea „vînătorii" tragice.

Nici în *Flori de mucigai* „natura" nu dezambiguizează, ci funcționează ca termen de contrast. *Convoiul* (I, 142) se încheie cu notația, spațiată, prin care este ironizată drama zlătarilor: „Alți cinci ani au venit / În neștire, / După coviltire, / După zlătari, / Ca niște namile molii. / Iar la zîntîi / De april sau de mai / Au auzit cîntec de țambal și nai / Și s-au întors. // Pe cer scînteiau stele de mei și de orz." În *Sfîntul* (I, 145) contextului cosmogonic: „În glasul lui de mut / Bombăne Cuvîntul dintru început / Ce se purta chioriș pe ape" i se opune planul derizoriu din versul final spațiat: „O muscă-i suge lacrima din pleoape". Încăierării grotești din *Doi flămînzi* (I, 150) i se adaugă notația (spațiată): „Și-n cerurile sfinte luminile din stele".

Mutația izotopică nu este întotdeauna însoțită de semnele pauzei grafice; așa, de exemplu, versul „Se înnoptează. Se lasă ceață" (*O zi*, I, 190) este inclus în contextul precedent lui (distihul final).

O b i e c t e l e au funcție ironică („piulița de aramă" din *Poarta cernită*, I, 28) sau polarizantă („spada fermecată" din *Prințul*, I, 52).

Z o o s e m i a, ca ricoșeu, a fost analizată în *Timpuri* (capitolul IV, § 2.3.2), text la care trimitem încă o dată, ca la o structură deosebit de complexă [143].

Translațiile în codul s p a ț i a l produc finaluri polarizate (*Miez de noapte*, I, 30) atît pe axa dimensiunilor (*Seara*, I, 13), cît și a conotărilor etice ale spațialității (*Zăpada*, I, 110).

Codul *temporal* produce ruperi derizorii: „Şi cînd le dărîmi, trimiţi *clipa* / Să-şi bată arîpa / Dedesubt. / *Musca* mută a timpului rupt“ (*Psalm*, I, 91).

Mobilitatea *actanţială* induce, de asemenea, structuri percutante; *Biulbiul* (I, 61) separă cele două izotopii actanţiale printr-un hiatus grafic menit să accentueze incongruitatea secvenţei finale. „Catapeteasmă pustie, / În altar, îmi intră hoţii“ este o metaforă a sufletului devastat sau o notaţie de peisaj arhitectonic cu totul incogruentă? În *Psalm* (I, 17) distihul final inserează în discursul monologal al lui E_1 replica-interdicţie proferată de către T_2: „Dar eu, rîvnind în taină la bunurile [toate, / Ţi-am auzit cuvîntul zicînd că *nu se poate*“.

* * *

Codul *kinezic* produce cele mai numeroase şi interesante efecte de final; dorinţa de a aboli codul lingvistic, pentru a-i substitui limbajul corporal, este formulată expres în *Stihuri* (I, 108): „Înmormîntează-ţi graiul oprit, subt sărutare, / Şi lasă-ţi singur trupul, cu albele-i tipare, / Învăluit de umbră, el singur să murmure, / Uşure ca o frunză, adînc ca o pădure“.

Semiotic, gesturile ne apar ca semnificanţi a unui destin tragic; textual, ca ironizare a macrostructurilor care le introduc. Fără a supralicita narativul, ca în suprarealism, viziunea argheziană este, ca cea bacoviană, spaţială şi gestuală.

Poetul tînjeşte parcă să redea textului pluralele sale dimensiuni semiotice (translingvistice) pierdute prin fixarea — şi totodată reducerea lui la limbajul lingvistic. Limbajul gestual poate să indice, să instaureze ori să elimine sensuri: el lărgeşte textul, redimensionîndu-l spaţial, temporal şi cinetic. Îngheţarea gestualităţii în cuvînt — probînd modelizarea secundă, procesul de sedimentare a celorlalte semiotici în limbaj — are ca revers înlocuirea cuvintelor cu imagini gestuale. *Toamnă* (I, 65) este un astfel de text alcătuit, în întregime, din gesturi suspensive, substitute ale limbajului „lingvistic“.

i) *În interiorul textului*, gestul reifică abstractivitatea. Psihologia din *Buna-Vestire* (I, 102) este transpusă în metonimii gestuale; *Iosîf al Ungro-Vlahiei* (I, 62) este dezvoltarea unui gest nuclear (vărsarea cuminecăturii); gestualitatea din *Între două nopţi* (I, 72), mimînd procesul lucrării pămîntului, este semnificantul procesului cognitiv;

ii) *In final*, gestica ironizează ceea ce este dat ca grav sau serios. Gestul derizoriu — gestul-litotă, opus gestului-hiperbolă, este procedeul prin care T. Arghezi desfiinţează, ludic,

semnul; intervine în aceste puncte de ruptură o „variație izotopică disforică" (Greimas, A., J., 1975, 295) care, prin tehnicile paradoxale ale bizarului, descentrează textul.

În *Satan* (I, 69) gestului solemn de recunoaștere a autorității titanului: „Am ridicat lopata în semn de datorie / Şi m-am sculat din luntre, de jos, / ca să-l salut . . ." i se opune gestul eschatologic de nimicire a creației, performat de Satan: „El își întoarse capul puțin, strîmbînd în loc / Planetele ca mingea, și luna cum e chifla — / Şi încruntînd sprînceana pe ochiul lui de foc, / Răspunse Europei, orgolios, cu tifla".

Triumful (I, 82) înstrăinează „sălbateca putere" a „voinței" de dimensiunea comună a umanității.

Tocită unghia îngerească, *Flori de mucigai* (I, 118) sînt produsul unui gest demoniac: „Şi m-am silit să scriu cu unghiile de la mîna stîngă".

N e u t r a l i z a r e a izotopică de expresie gestuală interferează, de obicei, cu valori proxemice; teroarea, semn al lui T_2 în psihicul devastat al lui E_1, este abolită (deziderativ) prin îndepărtarea de Semn și contact cu umanitatea desemnată metonimic prin „vecine": „Mi-e limba aspră ca de cenușă. / Nu mă mai pot duce. / Mi-e sete. → Deschide, vecine, / Uite sînge, uite slavă. / Uite mană, uite otravă. / Am fugit de pe Cruce. / ← Ia-mă-n brațe și ascunde-mă bine." (*Duhovnicească*, I, 102)

Mai violent și energic este gestul de negare din *Portret* (I, 117); sistemul actanțial are, ca substanță a expresiei, gesturi agresive la T_2, neutralizatoare la E_1: „Mi-a mușcat un dinte degetul mic / Şi-l otrăvi cu marea otravă. / Ți-aduci aminte? *Te-am cocoloșit / Și te-am aruncat în lavă.*" Ieșirea din spațiul solemn al tăcerii se produce în *Oraş medieval* (II, 199) tot printr-un g e s t d e r i z o r i u: „Un pas te urmărește de cîteva secunde. / Nu-i nimeni. *Scoate pipa și aprinde-ți-o. Și du-te.*" Dacă remarcăm datele la care poezia a fost (re)scrisă (1906/1959), deducem că procedeul ruperii contextului, în scopul realizării efectelor de final, se anunța încă din faza incipientă, pentru a deveni apoi o constantă a sistemului. Gestul-litotă, trădînd ireverența familiară în fața obiectelor tabuizate, urmează contextului mitic din *Fătălăul* (I, 134), desființîndu-l: „Din atîta-mpărechiere și împreunare, / Tu ai ieșit tîlhar de drumul mare. / ← *Na! ține o țigare.*" În *Potcovarii* (I, 259) și în *Răzbunare* (I, 250) gestul final este umoristic și prozaic (ca în exemplele de mai sus); în *Cei doi orbi* (I, 261) — magic, miraculos „Isus întinse mîna, și / S-a luminat lumea de zi". Umorul, cînd există, ia la Arghezi mai degrabă forma gestului, ca în înțelepciunea orientală, sau ca la Creangă, decît a jocului baroc de

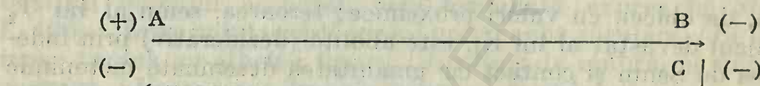
cuvinte. Barocă e însă puternica înclinaţie spre *teatral*, tonul ludic al mişcărilor uimind prin ciudăţenie; copilăresc adesea, dar nu inocent, pentru că la T. Arghezi, departe de a fi naiv şi nemotivat, este dublat de o „tehnică".

* * *

În structurile-model de tip F (cu prioritate subtipul F_2) semnificaţia este generată de *raporturile limbajului cu sisteme exterioare*. Consecinţe asupra modelării: includerea lor în sfera poeticii şi dimensionarea *semiotică* a modelelor. Recunoscînd că există laturi ale structurii care depăşesc arta cuvîntului, teoria textului le integrează, pe drept, în semiotica generală.

Transformările semiotice, inversarea şi suprapunerea codurilor reflectă *funcţiile semiotizante ale structurilor*.

MODELUL IRONIC, eficient în formalizarea structurilor m o d e r n e, inclusiv avangarda, are forma:



Serii permanentizate sau anulate prin inserţia unui termen final incongruent.

V. CONVERGENȚE TIPOLOGICE

1. MODEL ȘI TIP STILISTIC

Expansiunea semnificantului, bogăția formelor[144] arată că și la Tudor Arghezi starea de criză a omului problematic își găsește o rezolvare în *starea estetică* (cf. Hocke, G. R., 1977). „Regula jocului" poetic se schimbă fundamental odată cu el; „de la T. Arghezi încoace se scrie altfel" — iată o formulare a lui T. Vianu unanim acceptată.

Arghezi n-a rupt cu modelele tradiției, așa cum s-ar părea, ci a instaurat o „relație forțată" cu acestea, un fel de provocare menită să „deplaseze axa codificatorie" (Corti, M., 1981, 176). Dacă fiecare epocă și fiecare creator produce un tip specific de creativitate, T. Arghezi se situează pe poziția unei recuperări subtil-retroactive, întorcîndu-se la veriga îndepărtată a *barochismului* [145]. Afirmația nu vrea să spună că poetica sa transpune acest model cultural. De aceea, preocuparea de a înscrie modelul pe orbita unei semiotici a invariantelor artistice trebuie conjugată cu aceea de a-i lumina individualitatea.

1.1. Prin intervenția unui principiu spiritual-unificator [146] „se întărește rețeaua invariantelor . . . interartistice . . . [care] permit aprofundarea noțiunii de tipologie culturală. Modelele comune unor texte verbale și non-verbale, adică diferitelor sisteme de semne, se pot regăsi la fiecare dintre nivelele hipersemnelor artistice, ca și în modul lor de interacțiune" (Corti, M., 1981, 78).

Stabilirea tipului stilistic, înscrierea poeticii lui T. Arghezi în semiotica modelelor culturale se va face prin raportare, în primul rînd, la artele plastice și la muzică.

J. Lotman (1974, 42) a arătat că la baza codului intern al stilului baroc stă *principiul muzical-arhitectonic*. Organizarea maselor verbale după tehnica „parafrazare → crescendo", preluată din arta „fugii" sau a simfoniei, se verifică la tipurile *A* și *D*. Modelul binar, paralelismul „vaselor comunicante", constitutiv tipului *C*, evocă arhitectura redundantă, cu turnuri duble țîșnind din fațadele sinuoase, înecate în ornament.

Noutatea barochismului — constata D. Alonso (1977, 281) — constă în „propagarea adîncului deschis în frumuseţe, plenitudine şi abundenţă care, la suprafaţă, contorsionează totul". Emanciparea semnificantului care prezidează tipurile *B*, *E*, *F* ilustrează observaţia citată. Deşi stilul se construieşte coerent în profunzime, la nivelul motivelor, tropilor, simbolurilor au loc variaţii fastuoase ale aceloraşi teme obsesive.

Barochismul arghezian ni s-a relevat, de la început şi esenţial, la nivelul *Psalmilor*: jucîndu-se parcă, Arghezi petrarchizează pe tema divinităţii cu plăcerea de a demonstra disonanţa dintre monotonia semnificatului şi inventivitatea semnificantului. Preluînd un model al tradiţiei — arhetipalii psalmi biblici, insolitîndu-l prin modificarea structurilor de aşteptare conservate în titlul metalingvistic, poetul face un gest modern. Modernitatea constă, între altele, în pierderea intenţionalităţii şi a unităţii primitive — registrele bine definite fiind, aşa cum a sesizat P. Zumthor (1972, 254), un fapt arhaic.

Într-o alternare de construcţie şi deconstrucţie [146], semnul este luminat din toate părţile. Operaţia aminteşte, dincolo de cubism, arta barocă a „fugilor" lui Bach, „punctul de fugă" din *Vînătoarea* lui Paolo Ucello, „catedralele" lui Manet, „dealurile" lui Horia Barnea etc. *Psalmii* sînt, prin discontinuităţile lor de expresie, ingenioase variaţii ale unei teme unice: identificarea Semnului.

1.1. MANIERISM — BAROC — MODERNITATE?

Dacă „baroc" ne apare o formulă de acceptat, notele prin care poetica argheziană se înstrăinează de acest stil — sau, mai exact, îl transpune în modernitate [147] — nu sînt puţine.

Descoperirea barocului, ca expresie a unei structuri interioare, are pentru T. Arghezi o importanţă mai mare decît contactul cu tehnicile romantice adîncite, difuz, în simbolism. Aceasta pentru că barocul „oferă exemplul rar al unei poetici bazate pe o retorică" (Genette, G., 1978 a, 83). Mai mult decît la oricare poet român, expresia argheziană implică încrederea în *puterea limbajului*, alchimie asupra căreia poetul a revenit cu o veneraţie demnă de Mallarmé [149]. Secunda distilaţie, elaborarea radicală la care T. Arghezi a supus „limba" eminesciană [150] — şi sub acest aspect munca sa este comparabilă cu a lui Hugo — trebuie raportată nu numai la lexic, ci şi, în primul rînd, la structuri.

1.2.1. Dacă numărul de elemente comune „style markers" conferă unui corpus identitate stilistică, „a diviza pentru a uni devine formula artei baroce — a limbajului însuşi" (Genette, G., 1978 a, 83). Formulă care [151], prin clişeizare, trădează manierismul.

Distincţia *baroc — manierism* fiind greu de făcut, vom expune, după Hocke (1977), cîteva principii *manieriste* la care răspund numai *Psalmii ;* structurile de repetiţie, stereotipizarea modelului, dozajul exagerat ar fi, în *Psalmi*, manierisme cu efect peiorativ. Paradoxul, oximoronul, elipsa, entimema (= silogismul prescurtat), simetria contradicţiilor, geometrizarea, insolitul, ludicul sînt cîteva manierisme formale din care Hocke deduce că această Manieră este un „baroc antiretoric" (*Ibidem*, 203). Utilizat în această accepţiune, separat de orice conotaţie peiorativă, *manierism* ar putea acoperi o latură importantă a poeticii în discuţie.

Dar cum Arghezi nu dispreţuieşte, ci, dimpotrivă, exploatează retorismele, nu mai puţin familiare îi sînt „figurile înşelătoare" ale barocului, pe care le cităm după aceeaşi sursă: afectarea exagerată a expresiei, regresia abstracţiei, imagini de o agresivă forţă elementară (cf. Hocke, G. R., 1977, 138); tendinţa spre duplicitate, obsesia pentru viaţa în oglindă, proiectarea sinelui în afară, în forme de reprezentare dramatică; atracţia iregularului, linia frîntă (anticlimaxul, ricoşeul); afectarea expresiei coexistînd cu reducţia extremă; metaforism alogic şi acuitate logistică (*Ibidem*, 34). Amestec de manierism şi clasicism, barocul tinde, pe de o parte, spre emfază şi amplificări retorice, spre hiperbolă şi formule silogistice hipertrofiate, pe de altă parte, spre ordini „obiective", spre maxime rigide, sentinţe moralizatoare etc. (*Ibidem*, 203).

Recapitulînd, care dintre „figurile" de mai sus nu se află în poetica lui T. Arghezi? Amplificarea şi simplificarea, automorfismul, anticlimaxul, hiperbola şi litota, antifraza, oximoronul, dramatizarea, repetiţia etc. arată cît de greu putem opta, tranşant şi exclusiv, pentru „baroc" sau „manierism".

Poetica argheziană coincide, într-adevăr, cu „un sens exagerator, intensificator la care a ajuns în general barochismul" (Alonso, D., 1977, 230); o artă în dezechilibru, într-o expansiune care contorsionează sintaxa, rafinează conceptele, comprimă versul (*Ibidem*, 394).

Autoreflexivă, această artă îşi clădeşte în ea o teorie. Însă departe de noi gîndul că T. Arghezi ar fi transformat creaţia într-o parafrază artistică a gîndirii teoretice şi că ar fi ilustrat, imagistic, concepte baroce [152].

2. ÎN LOC DE CONCLUZII LA „CEVA CA O POETICĂ STRUCTURALĂ“

Dincolo de formule şi stiluri, polimorfismul dinamic al poeticii lui T. Arghezi este reflexul unei concepţii complexe despre lume şi viaţă, al vibraţiei unei conştiinţe literare aflate în permanent şi febril efort — încordare transmisă calităţii structurilor. Aspirînd să stăpînească un univers nemăsurat de întins, descentrat şi contiguu, poetul recurge la mijloacele unei *simetrii* liniştitoare [153]. Reliefarea prin contrast, p o l a r i z a r e a generală a s t r u c t u r i l o r d u a l e pare a fi „cheia“ sistemului. Nevoia de extreme a creatorului dedublat — homo duplex şi, ca urmare, homo ludens—face din a n t i t e z ă şi a m p l i f i c a r e figurile majore ale acestei poetici care, pe de altă parte, are un statut *ironic-ludic*.

Esenţializarea, reflexivizarea progresivă a lirismului este însoţită de o maximă deschidere la referenţial; „lumea“ este captată în text printr-un număr redus de seme tematice, dintre care „*identitate*“ este fundamental. Ceea ce indică, în termenii lui I. Barbu, un „mod intelectual al lirei“.

Dramaturgia opoziţiilor antrenează un cumul de elemente pereche; euforia mişcării evazive în jurul nucleelor vs. disforia reducţiei conceptuale; concret vs. abstract; reunirea mai multor cuvinte sub unul singur (= metasemie) vs. tematică „vidă“ şi parazitism intratextual; expansiune vs. contracţie; hipersemn vs. semn patologic; redundanţă vs. ambiguizare; retorism vs. implicaţie: simetrie vs. asimetrie vs. antisimetrie; aserţie vs. negare; climax vs. anticlimax; coeziune vs. ricoşeu etc.

Deosebit de G. Bacovia, al cărui spaţiu poetic concentraţionar se constituie prin monotonă, obsesivă retragere în sine, Arghezi intensifică prin antiteză şi extensiune. Poetica sa realizează *pe suprafeţe*, prin metamorfoza unor germeni (*Psalmi*, *Cuvinte potrivite* şi, parţial, *Flori de mucigai*), ceea ce contrapoetica bacoviană caută exploatînd în adîncime. Nu se poate omite însă evidenţa că „anarhismul“

retoric al *Cuvintelor potrivite* se va stinge în meditația potolită a ultimelor volume.

D u a l i t a t e a și i n s t a b i l i t a t e a sînt principii generatoare la nivel sincronic și diacronic. În diacronia modelelor, *solidificarea* progresivă a combinatoriei formale instituie o *disonanță între numărul redus de modele și numărul nelimitat de relații semantice apte a fi formalizate prin ele.*

Am insistat asupra p e r m u t ă r i i și a u t o m o r f i s m u l u i, figuri centrale ale sintaxei argheziene, pentru a demonstra comutabilitatea, capacitatea sistemului de a se autogenera și pentru a semnala *polisintaxa*[154]* modelului. Deși funcționarea modelelor este diferită de la un text la altul, între semn și semnificat, între semantică și sintaxă se instituie o tensiune; multiplicarea izotopiilor și a conotațiilor pragmatice, pe de o parte, reducția sintactică la modelul *binar* axat pe binomul *plus-minus*, pe de altă parte. Modificările funcționale la care sînt supuse structurile-model reprezintă încă un argument pentru ipoteza că poeticitatea este înscrisă în „manifestare" și că orice „suprafață", pe fondul schemei, este un proces dinamic de integrare. Orice proiecție divergentă perturbează stabilitatea internă a sistemului, distanțîndu-l în interiorul lui însuși.

Textul arghezian are — și definim prin aceasta însăși poezia — varietate și fantezii amețitoare, pereche cu scheme ce stagnează contemplativ și, oricît ne-am crede înarmați, ne verifică mereu capacitatea de luptă.

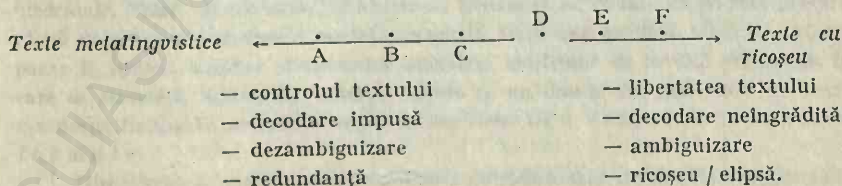
2.1. Din perspectivă structurală, focalizarea globală are trei variante:

a) ***sintetică și analitică***: tipurile *A* și *D*

b) ***structurală contrastivă***: tipul *C*

c) ***discontinuă***: tipurile *B, E, F.*

După criteriile: „deschidere a textului spre decodare" și „intensificare expresivă", structurile-tip se polarizează după modelul:



Tendinței nedisimulate de *explicitare și de materializare* a structurilor reductiv-expansive, elementului didactic care, ca orice

transparență, este o concesie făcută componentului semo-pragmatic, i se opune *dinamizarea structurilor transformaționale* solicitînd competența presupozițională a cititorului.

În interiorul acestei paradigme modelatoare au loc metamorfozele și diferențierile structurale pe care le recapitulăm: modele *descriptive* și *funcționale*, *hiperonimice* și *hiponimice*, *organice* — un tot cu părțile inseparabile, crescînd una din alta, ca lanțurile Markov (*Cîntare omului*, spre exemplu, corpus construit ca dialectică a componentelor stimul-răspuns); structuri-*mozaic*, digresive (*Cuvinte potrivite*, *1907. Peizaje*, *Flori de mucigai*); tipul „works in progress", cu relații secvențiale „*în evantai*" poate fi ilustrat prin microsistemele: *Cîntare omului*, *Logodnă*, *Letopiseți*.

Sistemul poetic instituit de Tudor Arghezi are farmecul modern al formei cinetice, accelerate, care scapă, pe măsură ce se dă. Farmecul iritant, retardator al ironiei și al paradoxului se degajă, de asemenea, din acest limbaj tensionat, „confuz", căruia i se poate transfera emblema „Un început fără sfîrșit știut / Și un sfîrșit mereu fără-nceput" (*Ora confuză*, II, 443).

VI. NOTE

1. „Descrierile parţiale vor avea caracterul unei modelări, în sensul că nu vor exprima toate proprietăţile semantice, ci numai pe acelea pe care îşi propun să le reprezinte". (Vasiliu, Emanuel, 1970, 98); „Această situaţie de permanentă necesitate şi posibilitate de a ameliora un model conduce la un şir potenţial infinit de modele care converg către obiectul modelat în sensul că, pe măsură ce înaintăm în şir, obţinem o aproximare din ce în ce mai bună a obiectului prin model". (Marcus, S., 1981, 31)

2. Poetica actuală se vrea o *tipologie generală a structurilor* literare, o axiomatizare a sistemelor semnificante, o substituire a istoricităţii formelor prin *stabilitatea modelelor*. Un obiectiv de seamă al teoriei textului este stabilirea de *izomorfisme*, „cercetarea legilor structurale ale operelor de artă..., elaborarea unui sistem al sistemelor..., o comparaţie de modele structurale între diferite domenii ale cunoaşterii" (Eco, U., 1969, 13). Concentrată asupra „metatextului" (Dijk, T., van, 1972 b, 181) sau „arhitextului", teoria textului extrage categoriile generale, modalităţile de enunţare, tipurile de discurs etc. relevate de entităţile semnificante particulare.

3. Pentru o bibliografie selectivă a referinţelor critice (lucrări monografice, articole în volume sau în periodice), trimitem, cu rezervele formulate deja în critica literară, la Ştefănescu, Al., 1981, 208—308.

4. Rolul modelării nu este să dea interpretări, ci să transcodeze individualul în legi. Propunînd din faptul literar doar reflexul funcţiei lui semnificante, intenţia modelării este aceea de a marca o *unitate*, prin reducerea variantelor la *invariante*. Fiind un metalimbaj abstract, distanţat de metalimbajul interpretării (două descrieri ale aceluiaşi model reprezintă două interpretări), modelul obţinut poate fi aplicat tuturor structurilor similare, indiferent de nivelul semiologic la care se situează. Aplicarea schemei ideale la un număr tot mai mare de texte are drept finalitate completarea *teoriei modelelor* cu o t e o r i e a t i p u r i l o r f o r m a l e.

Din perspectiva sistemului, modelul trascende textul, simplificîndu-i „lumea"; din perspectiva textului, în mod particular a celui liric, în care individualitatea idiostilului se manifestă în mod pregnant, modelul introduce un grad anormal

de uniformitate. În consecință, stabilirea unei tipologii a structurilor reclamă un elementar antidogmatism.

5. În timp ce poetica generativă tinde spre modelarea regularităților interne, teoria textului își propune să dea seama de situația comunicativă în care textul este introdus.

Poetica generativă are meritul de a fi căutat principiile de generare a tipurilor de text, într-un corpus ce conține nu numai operele scrise, ci și pe cele nerealizate, virtual posibile. Inspirat din logica formală, modelul generativ-transformațional poate fi comparat cu un dispozitiv cibernetic ce generează enunțuri pornind de la mecanisme finite: competență-performanță; gramaticalitate-agramaticalitate; structură profundă-structură de suprafață etc. Abordarea abstractă comportă însă *limite* operative care trădează dificultatea de a realiza un model economic, totodată atotcuprinzător și complet. Cercetarea generativă e incapabilă să furnizeze informații privind valoarea textului, valoare ce apare numai prin supradeterminarea unui context referențial (cultural). Pentru că structura de specificat are un caracter abstract, modelele poeticii generative au fost completate cu modele formale, logico-sintactice.

În *modelul semiotic* (critica textului în context), analiza nu poate fi exclusiv lingvistică, deoarece semnele lingvistice sînt doar baza unor structuri non-lingvistice complexe. Ca *sistem modelator secundar*, limbajul are posibilitatea de a traduce, în semnele sale, toate celelalte sisteme semiologice, neglijate de către metoda structurală.

Reconsiderarea obiectului poeticii, prin prisma interdependenței dintre diferitele structuri semiotice în interiorul limbajului monolitic, se face, în această fază, în sensul trecerii spre o poetică *extensivă, integratoare*. Interpretabil în direcții multiple, textul încetează să-și mai afle identitatea în ceea ce este imediat, direct sesizabil. Funcționarea translingvistică a elementelor lingvistice îi conferă o identitate mediată de relații semiotice — „derivate ce-și au originea în diferite alte sisteme" (Hjelmslev, L., 1967, 115). Redefinit *semiotic*, textul poetic este „semn (unic) cu o structură particulară" (Petöfi, J., 1973, 307); „complex de semne" (Valesio, P., 1978, 13); „sistem semiotic particular" (Delas, D., Filliolet, J., 1973, 44); „totalitate semiotică" (Kristeva, J., 1974, 219); „macrosemn" (Corti, M., 1981, 41); „supersemn" (Lotman, J., 1970, 57) etc. Decodarea acestui semn global reclamă toate integrările posibile. Necesitatea de a-i capta semnificațiile absconse și de a-i reconstitui coerența ne obligă să anexăm ontologiei textului calitatea de a fi existență în context.

6. Modelele formale sînt *reprezentări, analogice* și *substitutive*, degajate printr-un demers teoretic *inductiv* (în sens glosematic, „prin *inducție* înțelegem o sinteză continuă, în care diferitele sinteze sînt legate una de alta printr-un raport de determinare" — Hjelmslev, L., 1967, 57). „Ca interpretant — scrie S. Marcus (1981, 31—32), modelul este o figură metonimică, o sinecdocă (abstract pentru concret) a textului și un semn iconic".

Valoarea gnoseologică a modelului este dată de gradul de exactitate cu care reproduce proprietățile generale ale structurilor concrete, interpretabile ca realizări — eterogene — ale principiilor / regulilor postulate în model (Schmidt, S., J., 266). Modelul rămîne „o abstracție care, ca atare, nu există în mod concret . . . o categorie explicativă elaborată pentru exemplificarea unei tendințe vădite în diverse poetici". (Eco, U., 1969, 8)

7. Dat fiind că „orice text închide trăsături de indeterminare", schemele ideale care sînt modelele „nu ne scutesc de evaluarea textelor concrete" (Marcus, S., 1981, 32). Cum a arătat și Lotman (1973, 114), modelul nu poate rămîne independent de valori, — „o determinare strict monosemică a semnificației modelului artistic nu este posibilă decît prin transcodaj modelizant non-artistic. Modelul artistic este totdeauna mai larg și mai viu decît interpretarea ; în transcodarea unui sistem artistic într-unul neartistic rămîne ceva intraductibil."

Un model unic pentru o structură poetică (complexă) este, pînă în prezent, o utopie. De aceea, termenul *model* va fi folosit în două moduri: cu referire la structura „ideală" omogenă, extensivă și cu referire la variațiile individuale ale corpusului delimitat, variații ce pot îndepărta modelul de forma lui pură.

Modelarea poetică este un procedeu constînd dintr-o analiză și o sinteză — o soluție ce conciliază două direcții opuse: „găsirea unei zone de sudură între cercetarea ce tinde spre descoperirea unui model formal sau a unei legi constitutive a operei și cercetarea orientată către procedeul continuu al decodificării" (Corti, M., 1981, 71). Relativismul modelului derivă din semiotica structurii poetice și din necesitatea de a evita formalizările prea cuprinzătoare care ar elimina dinamica internă și polisemantismul structurii.

Distincția *modelare* vs. *model* reproduce opoziția *procesual* vs. *rezultativ*.

8. Cum programatic s-a exprimat Teun van Dijk (1972 a, 182), taxinomia și modelul corpusului închis nu vor fi decît prima treaptă spre înțelegerea obiectului cunoașterii care este textul poetic. Fiind mijloc, instrument euristic, nu scop, modelul nu trebuie confundat cu / și nu trebuie să excludă, în valorizare, structura de suprafață — modul în care schema se încarnează în obiecte individuale. Modelarea nu are darul — spune Avalle, să inhibe „pasiunea față de material și mai ales față de calitatea structurilor" (1979, 98). Pentru că „diversitatea structurilor lingvistice, pe cît știm să le analizăm, nu se lasă redusă la un număr mic de modele, care ar cuprinde întotdeauna numai elementele fundamentale" (Benveniste, É., 1974, 80), nu ne rămîne decît „să opunem . . . inexistenței sistemului *prezența luminoasă a structurilor*" (Avalle, D'Arco Silvio, 1979, 146).

Satisfăcătoare pentru nevoia noastră de a califica complexitatea, modelele, ca orice categorie conceptuală, introduc o simplificare artificială a lumii reale, cu efect de stereotipizare și compartimentare, inhibitoriu și anticreativ (Leech, G., 1974, 37). Din necesitatea de a se restabili contactul între sistemele formale și cele de sens se revine la literaritate — criteriu al valorizării estetice.

Îndepărtîndu-se de „ochiul științei indiferente" care egalizează structurile, „forțîndu-le să urmeze copia din care se presupune că derivă", R. Barthes (1970, 9)

opune modelului *scriitura*: „efortul acesta este imens și neadecvat, pentru că nu se mai înțelege cum un text se diferențiază de altul". Alternativa? A repune fiecare text, „dacă nu în individualitatea, cel puțin în jocul său", în „paradigma infinită a diferenței".

9. „Evaluarea își poate găsi un loc în cîmpul poeticei, dar, deocamdată, asemenea referiri ar complica inutil lucrurile" (Todorov, Ț., 1973, 26); U. Eco (1969, 5) s-a desolidarizat prompt de această problemă stînjenitoare — „noțiunea de operă deschisă nu are relief axiologic, nu urmărește să împartă operele în opere de valoare (deschise) și opere fără valoare, depășite, urîte (închise)".

10* *oximoron* — „figură de stil constînd în asocierea ingenioasă, în aceeași sintagmă, a două cuvinte care exprimă noțiuni contradictorii" (Dragomirescu, Gh. N., 1975, 167).

11. „Schema compozițională rămîne identică, dar semnificatul său comportă diferențe substanțiale de situare semiologică". (Avalle, D'Arco Silvio, 1979, 41). Deși multiple, textele permit descoperirea unei trăsături genetice cu efecte reductoare; pe de altă parte, putem imagina o geneză continuă, perpetuînd pattern-ul dat. Din momentul în care intervine receptarea, opoziția *formă* vs. *structură* devine și mai pregnantă. Aproximație sistematizată, structura, pusă în titlul cărții, este considerată de către U. Eco „absentă".

În sensul refuzului structurii „formă" s-a pronunțat și G. Genette (1978 a, 72): „Structurile nu sînt obiecte pe care le întîlnești în mod concret, ci dimpotrivă, sisteme de relații latente, concepute mai degrabă decît percepute, pe care analiza le construiește pe măsură ce le pune în evidență și pe care riscă uneori să le inventeze, crezînd că le descoperă".

12. Semnificarea „productivă", proprietate fundamentală a structurilor deschise, a fost definită de Julia Kristeva ca „generare ilimitată, niciodată închisă, în și prin limbaj, prin subiect și instituțiile sale ..., o practică de structurare și destructurare, trecere de la limita subiectivă și socială la bucurie și revoluție" (1974, 15).

Textul poetic scris, niciodată saturat, convocă, cu fiecare receptare, semnificații noi, prin / și dincolo de cele înscrise în pagină. Pagina joacă un rol nu numai reprezentativ, ci și proiectiv. Structura ideală apare ca fiind mobilă, polifonică; totuși, ea acoperă, potențial, funcția inversă, de închidere a mesajului.

Structura *non-saturată* este un spațiu generator tridimensional, un „cronotopos" (Segre, C., 1973, 17), care reactivează valoarea de întrebuințare a semnelor, lăsînd loc unei „munci" receptive care interzice iluzia transparenței (Zumthor, P., 1979, 524). Exceptînd cazul existenței unui nivel dominant, decodarea produce reierarhizări, în funcție de nivelele de semnificație reținute de către competența receptoare.

13. Problema deschiderii, ca fază non-structurabilă, este dependentă de trei variabile: emițător → text ← receptor. Se ridică, legitim, întrebarea: aparține structura obiectului observat ori interpretului ei? Răspunsul este acela că *structura se dezvăluie pe linia de contact dintre o anumită operă și un tip particular*

de abordare. Premeditată, conținîndu-și propriul comentariu, structura se *închide*, pe de o parte, într-o evaluare autoreferențială și se *deschide*, pe de altă parte, descoperirilor subiective (problema se situează acum nu la nivelul lingvistic, al literarității, ci la cel pragmatic, al receptării).

14. Modelarea este o formă cognitivă aparținînd gîndirii analogice, cunoaștere în care textul este substituit cu o formă de reprezentare sintetică, numită model. „Se elaborează un model — scrie U. Eco (1969, 6) — pentru a indica o formă comună în diferite fenomene, adică tendințe operative comune". Pe baza interpretării logico-matematice și generativ semantice, structurii i se substituie o „schemă compozițională unitară" (Avalle, D'Arco Silvio, 1979, 25). Modelul este un interpretant al structurii, o reprezentare de relevanță subiectivă..., dar nu arbitrară.

15* *Competență poetică* — „suma intuițiilor pe care le avem despre poezie" (Thomas, J. J., 1978, 22).

16 Constatarea că textul nu transmite numai o informație semantică, ci și una structurală (Dijk, T., van, 1976, 43) a facilitat transferul preocupărilor de la structurile informaționale (ce se spune) la cele formale (cum se spune). Limbajul poetic modern, începînd cu barocul și cu romantismul, a mărit rangul trăsăturilor formale analizabile în termeni de sens; el s-a distanțat, ireversibil de uniformitatea, coerența și lipsa de imaginație a limbajului clasic.

Preocuparea pentru efectul semantic al organizării formale l-a determinat pe A. J. Greimas (1975, 32) să conceapă, alături de o semantică interpretativă, o „semiotică a formelor, avînd ca obiect determinarea formelor multiple sub care se prezintă sensul". Deși cercetarea de față și-a ales un astfel de obiectiv, vom primi cu moderația cuvenită afirmația lui D'Arco Silvio Avalle (1979, 105) că „numai o analiză strict formală și nu numai strict semantică ar putea să ne lămurească cu privire la funcționarea, adică la esența sa".

17. Perspectiva este monocentrică atunci cînd „sistemul comunicativ al autorului este văzut în funcție de unul dintre textele sale. Perspectiva devine policentrică atunci cînd textele, luate separat, sînt văzute ca etape ale unui drum, ca niște structuri de transformare a unui sistem sau ca momente ale continuității sau discontinuității aparținînd unui Eu productiv, de la operele de tinerețe pînă la cele mai tîrzii" (Corti, M., 1981, 154).

18. Ipotezele de la care se pornește în modelare sînt următoarele: i) existența unor mecanisme comune la toate nivelele, a *izomorfismului* între planul expresiei și al conținutului; ii) linia generală a modelului este impusă de un *ansamblu conducător* care leagă celelalte variabile ale textului. În modelul nostru, subsistemul *semantic* își subordonează componentele ideografematic, sintactic și pragmatic; iii) *omogenitatea* seriei de texte — izomorfisme între opere distincte din punct de vedere semiotic, dar cu analogii de structurare.

Emitem ipoteza că *Psalmii* au nu numai cele mai simple, ci și cele mai omogene structuri din întreaga poetică a lui T. Arghezi. Din moment ce *Cuvinte potrivite* conține aproximativ toate modelele acestei poetici, trăsătura fundamen-

tală a scrisului arghezian este uimitoarea sa *unitate* în timp, *stabilitate* ce neutralizează nu mai puţin impresionanta instabilitate imaginativă a structurilor de manifestare.

19. În poetica diacronică, modelele teoretice sînt diversificate şi multiple — variaţie conformă atitudinii adoptate de teoreticieni faţă de textul poetic, pivot şi stimul deopotrivă pentru căutări şi soluţii nu o dată contradictorii. Simplificînd, se poate afirma că, de la primele lucrări de retorică şi pînă azi, au fost elaborate patru modalităţi cardinale de abordare a textului poetic: *prescriptivă* (retorica), *analitică* (poetica lingvistică), *extensivă* (semiotica) şi „*filozofică*" (teoria textului). Aplicarea unuia sau a altuia dintre aceste modele teoretice se va face în funcţie de necesităţile ce decurg din supunerea la obiect şi cu distanţarea critică ce premerge, obligatoriu, orice opţiune.

20* La întrebarea: ce sistem dă seama de intuiţia noastră că textul este compus ca după un principiu al difuziunii, s-a răspuns prin teoria că textul este coerent la nivelul structurii de adîncime. Structura, cosmicizare a dezordinii, nu se manifestă la nivel fenomenal şi nu se oferă direct observaţiei empirice. Ea are caracter abstract şi se articulează într-o zonă instabilă, care oscilează între static şi dinamic.

Conceptul *structură profundă* (SP) — „mulţime ordonată şi abstractă de instrucţiuni" (Conte, M. E., 1980, 258) — dă seama de coerenţa semantică a textului, de coreferenţialitatea sa, de funcţia comunicativă globală, de redondanţe, de posibilitatea parafrazării, condensării, intitulării, de rolul incompletitudinilor şi al întreruperilor, de raportul temă-remă, de clasificarea în tipuri de texte etc. Într-un cuvînt, doar structura profundă poate furniza baza explicativă a unei entităţi lingvistice atît de complexe cum este textul literar.

Reelaborat de către poetica generativă, conceptul „structură profundă" a determinat un pas decisiv: trecerea de la lingvistica enunţului la aceea a textului, considerat ca semn lingvistic originar — „macrosemn" — formă specifică de existenţă a limbajului poetic. Reorientarea s-a realizat în trei etape: analiza transfrastică, constituirea gramaticilor generative contextuale şi teoria textului, cu reprezentanţi străluciţi în Germania, Olanda, Austria.

21*. Imprecizia terminologică afectează nu numai termenul *(macro)structură*, ci şi sintagma *structură de suprafaţă* (SS), numită de A. J. Greimas (1975, 315–316) „structură de manifestare".

22*. Definind termenul *macrostructură*, Th. T. Ballmer (1978, 8) se referă, de fapt, la structura de adîncime: „putem concepe aceste macrostructuri ca axiome de bază ale textului, înmagazinîndu-i informaţia semantică; din ele sînt derivate, prin reguli ale logicii textuale, dispozitivele de suprafaţă. Structurile enunţului, obţinute prin macrotransformări (permutări de ordine, inferenţe), sînt în raport de corespondenţă uniplurivocă hiponimică cu hiperonimul lor din structura profundă. Termenul apare cu aceeaşi intensiune şi la Teun van Dijk (1972 a–b) şi la Maria Corti (1981).

De ce, totuşi, şi cui foloseşte această dedublare terminologică? Dat fiind că, prin tradiţie structuralistă, *macrostructură* formează o pereche lexicală cu antonimul său, *microstructură*, evidenţiindu-se prin aceasta o opoziţie de extensiune, şi nu de intensiune (coextensivitatea semantică a celor două secvenţe poate fi uşor demonstrată, de pildă, în cazul structurilor de repetiţie actualizate fie în micro —, fie în macrostructuri), nu vom utiliza *macrostructură* ca sinonim al structurii profunde, ca în teoria textului. Fiind *manifestări* (SS), macrostructurile formează „blocuri informaţionale" (Coteanu, I., 1978 b, 213), care, e drept, cooperează la „fatalitatea generativă" a textului. Entitate supraordonată, structura profundă se poate manifesta în una sau mai multe macrostructuri izotopice (cf. capitolul IV, § 2.3).

23.* Nucleul, „totalitate a constituenţilor lingvistici supraordonaţi unei structuri profunde logico-semantice", este numit de Maria-Elisabeth Conte (1980, 258) *modùl textual*. Deoarece termenul metalingvistic „modùl" face aluzie la structurare, şi mai puţin la generare, îi vom prefera *nucleu*.

24.* Structura profundă, indiferent de natura ei (tematică, la Schmidt, S., J., 1977; Petöfi, J., 1973; logico-semantică, la Dijk, T., van, 1972 a—b; Bellert, I., 1970), constituie baza *componentului transformaţional* al derivări textului poetic.

În operaţia de legare a structurii interpretate de suprafaţa frastică, apari constrîngeri locale, a căror formalizare necesită reguli complementare, de specificare a derivaţiei (cf. Dijk, T., van, 1972 b, 159). Rescrierea „normală" este blocată şi, în consecinţă, trebuie stabilită o regulă ad-hoc pe care Dijk o numeşte „regulă deviantă / poetică / opţională."

În poetica lui T. Arghezi, proiectarea structurii de adîncime în structuri lineare, frastice, oscilează între limitele: a) structuri-parafrază, tip A; structura profundă este *lexematizată*, în SS, într-o secvenţă sintetică pe care o numim nucleu. Aceste „concepte propoziţionale" — transformarea în enunţuri explicative a structurii generative — reprezintă corelatul lingvistic a ceea ce în psihologie este intenţia comunicativă. Este vorba despre transformările ce au loc pe traiectul structură generativă → realizare de suprafaţă, proiecţii ce fac posibilă coincidenţa intensională a celor două extremităţi; b) structuri incongruente, tip F; coerenţa de adîncime este mascată de incoerenţa / discontinuităţile de suprafaţă. Analiza acestor discontinuităţi arată că:

i) coerenţa structurii de suprafaţă se situează la nivelul legăturilor transfrastice, intermediare

ii) există, prin determinare inversă, posibilitatea ca o micro- sau o macrostructură imprevizibilă să contrazică un text în totalitatea lui. În acest caz, structura profundă însăşi trebuie reconsiderată. Sau, mai bine, să presupunem că unităţile divergente (elipse, condensări, in-texte) se află într-un conflict aparent cu semantismul originar, obţinut prin ridicarea retroactivă a ambiguităţilor.

25.* *cataliză* — operația de interpolare a unor funcții, în virtutea solidarității sau a raporturilor de coeziune dintre funcție și funcțională.

26.* S. Marcus (1981, 34) distinge *coerența* — „capacitatea de comportare ca un întreg, ca un tot... e mai degrabă de natură semantică, ea trimite la un anumit sens global al textului" — de *coeziune*, termen ce se referă la existența unei legături între diferite părți, relație ce pare dominată de aspectul sintactic. În formalizarea lui Teun van Dijk (1972 a, 191), coerența este redată prin simbolul S = *structurator* antepus suitei de fraze (P). Formula textului este $\# T \# \rightarrow S/P_1, P_2 \ldots P_n$. Structuratorul general operează la trei nivele:

$$S \longrightarrow \left\{ \begin{array}{l} S \text{ fonic} \\ S \text{ semantic} \\ S \text{ sintactic} \end{array} \right\}$$

Coerența fiind condiția primordială a comunicării, se pune problema la ce nivel se situează și cum funcționează acest structurator în acele texte care, în ciuda omiterii anumitor legături, își relevă o lege coezivă.

Identitatea referențială sau coreferența a fost interpretată ca factor de coerență, cu precizarea că structurile artistice sînt coerente la nivel atemporal, simbolic.

Reluarea elementelor — *redundanța*, propusă drept condiție a coerenței nu este nici suficientă, nici indispensabilă. Relațiile lingvistice care leagă frazele textului reprezintă numai unul dintre factorii care conferă unitate discursului. Ca dat lingvistic, textul are coerență, dar nu identitate.

Deoarece structura este un topos de integrare a semnificației enunțurilor, concluzia este că nu trebuie căutată coerența (doar) în unidimensionala ordine lineară, ci în pluridimensionala ordine ierarhică (Conte, M- E., 1980, 17). Așa cum a precizat I. Coteanu (1978 b, 213), textul este o structură unitară la nivel de semnificație: „Orice text poetic este o structură unitară complexă. Elementele ei, deși formează straturi în funcție de nivelurile limbii, sînt ordonate și dominate de o semnificație esențială, analizabilă și, în principiu, numai de una. Descoperirea ei atrage după sine dezvăluirea întregii rețele, a tuturor punctelor nodale derivate, a regulilor de ordonare, a complicatelor suprapuneri și variații interne ale textului."

A doua concluzie este: coerența structurii nu este independentă de *contextul pragmatic* în care este produsă și receptată, de factori ca: vorbitor, ascultător, locul, timpul comunicării etc. Sînt *unitare* acele enunțuri care, deși urmează acte ilocutive distincte, sînt considerate de către vorbitor / ascultător ca aparținînd *unui* act de vorbire integrator (vezi structurile-model tip B/F).

Coeziunea textului este dependentă (și) de cunoștințele pe care le are receptorul despre lume: „un enunț are semnificație doar în totalitatea contextului și prin cunoștințele sale despre lume" (Bellert, Irena, 1970, 342).

27.* *presupoziție* — subclasă a situației presupoziționale complexe, constrîngătoare pentru participanții la producerea și receptarea textului și actualizată

într-un anume joc al acțiunii comunicative. Presupozițiile pot fi: contextuale, situaționale, referențiale (Schmidt, S., J., 1977, 254).

28*. *Inferență* — operație logică de derivare a unui enunț din altul.

29. Ș. Cioculescu (1971, 16) a arătat că, pe temeiurile logicii pe care o suprimă, poetica lui T. Arghezi a fost calificată drept „obscură": „Poemele lui reprezintă uneori stări de conștiință succesive, cu ruperea punților de legătură ale tranzițiilor." Obscuritatea nu rezidă aici în discrepanța dintre viziune și expresie, ci dintre sinteza propusă de poet și redusa facultate de percepție lirică a cititorului.

30. Scufundarea modelelor poeticii în cele semiotice generale fertilizează cercetarea prin: — găsirea unui model adecvat al logicii textului; — punerea în relație de echivalență funcțională a mulțimii de texte aflate la nivele semiotice diferite. Prin renunțarea la îngustimea perspectivei direcționate asupra unei singure structuri, poetica semiotică se deschide, prin structurile-model, către „acea luminare reciprocă și unitate structurală a liricii moderne" (Friedrich Hugo, 1969, 6). *Omomorfismul* modelelor verifică postulatul lui L. Hjelsmlev că „orice proces are la bază un sistem și orice fluctuație o constantă" (1967, 27).

Teoria textului, ca ultim avatar al poeticii, răspunde astfel nevoii unui punct de vedere suplimentar, caracterizat prin tendința de a generaliza. Teoria tipurilor trebuie privită, în lumina paradoxului despre clasa claselor care nu sînt propriul lor element (de exemplu, clasa „oameni" nu este identică cu „om"), ca dialectică a schimburilor și diferențelor în interiorul categoriilor general-particular

31. O analiză exemplară a metamorfozei cîtorva semne poetice, datorată conectării simbolice, a dat C. Segre în *System and Sstructure in the Soledades of A. Machado* (1973, 81—112).

32. Sintagma *structurii sistemice* este motivată de următoarele fenomene:

a) Contextele sistemice capătă, în rezoluția liricii moderne, o importanță cardinală. „Voința de construcție formală" (Friedrich, H., 1969, 57) a acestei poetici „policentrice" catapultează sistemul — volumul integral al operei, drept corolarul organic, indispensabil decodării structurilor locale. Conform postulatului coerenței globale, textele intratextual disonante își „ridică" ambiguitățile la nivel extratextual, sistemic. Ca și în muzică, artă a reluărilor formale, în poetică se manifestă interes pentru texturile continue, pentru firele tainice ce se țes de la o serie la alta, pentru cursivitatea subiacentă meandrelor, ocolirilor, alunecărilor.

b) operarea, în analiza structurală și în teoria modelelor, cu metode, principii și proprietăți sistemice cum ar fi: conceptele structură, subsistem, conexiune, funcție, reglare; metoda input/output; principiul comutării, al priorității întregului asupra părților, regula variației diacronice etc. Structura, la rîndul ei, se caracterizează prin proprietăți sistemice: totalitate, integralitate, nesumativitate, centralizare și descentralizare, deschidere, autoreglaj, transformări etc. Starea sistemică a structurii este o stare de echilibru dinamic în care, cum au arătat L. Hjelmslev (1967, 27) și E. Coseriu (1967, 11), sistemul și procesul coexistă.

Prin tendința generală spre întreg, autoreglare și optimizare, textul poetic este comparabil cu sistemele cibernetice; complex prelucrată, informația transmisă revine, prin conexiune inversă, la punctul de generare. Entropia se micșorează progresiv, proporțional cu presiunea sistemului.

Tratarea textului poetic drept *macrosemn* cu *multistructură* face ca poetica să se integreze, fructuos, viziunii sistemice, în năzuința sa de a elabora o teorie a poeziei, prin relevarea structurilor specifice.

33. *Metasemiotica*, disciplină întrevăzută de A. J. Greimas (1975, 48), își fixează drept scop descrierea, nu a universului semantic, ci a unor inventare de semiotici și de procedee, pentru a le sistematiza într-o „tipologie a modelelor". Dispensînd cercetarea de tratarea exhaustivă a materialului, metasemiotica se interesează de modelele izomorfe cu un model dat și emite, din afara întregului, enunțuri valabile pentru toate elementele sistemului.

34. Modelele de bază ale poeziei în general, ale tipului baroc în special sînt, după J. Culler (1975, 174), următoarele:

i) *opoziția binară*, dialectica teză vs. antiteză și rezoluția ei (în poetica lui T. Arghezi, tipul C);

ii) înlocuirea opoziției nerezolvate prin al *treilea termen*, adică schimbarea opoziției în alt mod / registru, acționînd ca o „evaziune" din contradicție (tipul F, la T. Arghezi);

iii) serii unite prin: denominator comun (tipurile B, D), prin termen inițial/final (tipul A), transcendent ori sumarizator (tipul E).

Dacă pornim de la nivelul clasematic al izotopiilor, sînt operative modelele *calificativ* și *funcțional*, după cum structurile posedă clasemele „statism" și, respectiv, „dinamism" (Rastier, F., 1973, 9).

Modelele *actanțial* și *transformațional*, elaborate, în bună parte, de către poetica prozei, sînt utilizabile în modelarea structurilor lirico-epice din *Flori de mucigai, 1907. Peizaje, Fabule.*

35. Metoda structurală și-a manifestat înclinația „de a valorifica structurile pe seama substanțelor și de a supraestima valoarea lor explicativă, neglijînd celelalte sisteme" (Genette, G., 1978 a, 72). Eroarea formalismului constă în ruperea arbitrară a semnului de referent și de semnificație, în omiterea faptului — esențial — că semnul e semn a „ceva" și că, prin referent, el configurează o „lume" pe care lectura lingvistică o lasă în umbră.

În timp ce gruparea franceză de la *Tel Quel* (R. Barthes, É. Benveniste, J. Kristeva, J. Lacan, H. Meschonnic) recuză aspectul formal al textului, arătînd că esențial este rolul subiectului în producerea semnificației (deci relația scriitură-lectură, *Teun van Dijk* (1976), reprezentant consacrat al poeticii generative, se ocupă de o „gramatică a contextelor", lucrînd în mod deosebit asupra deicticelor și asupra modalizatorilor. În expansiunea operată de *J. Petöfi* (1973), inserția pragmaticii este complexă și masivă. Principala noutate a modelului său, numit Textstructur-Weltstructur-Thorie (Tewest), este interpretarea extensională, în termeni de „lumi posibile", a complexului semantic textualizat. Parțială

și „logic orientată", teoria sa formulează concluzia inedită „putem spune că factorul dominant al structurii nu are caracter lingvistic, ci este constituit de realitatea reprezentată ori de una dintre structurile secundare" (1973, 327).

Luînd ca punct de pornire actul de comunicare inserat într-o situație comunicativă, *Siegfried J. Schmidt* (1977) analizează structura profundă tematică, reprezentabilă, în metalimbaj, „printr-o succesiune logic conexă de trăsături tematice" (1977, 269) sugerînd tipuri de discurs (monologal sau dialogal) și/sau de text (expozitiv, performativ, narativ etc.).

36.* *pragmatică* — „studiul acelei forme de practică socială prin care, cu ajutorul unui sistem de semne, se instituie relații de un anumit tip între oameni; definită astfel, pragmatica apare ca o praxiologie lingvistică al cărei obiect va fi deci acțiunea lingvistică eficientă" (Runcan-Măgureanu, A., 1981, 44). Fenomenele datorate unor raporturi între structura textului, structura contextului și condițiile actelor vorbirii fac obiectul paragmaticii, disciplină care, în sensul unei abstracții, se ocupă cu setul factorilor situaționali în uzajul literar (Dijk, T., van, 1976, 26).

Apertura lingvisticii la pragmatică, diferită de la o „școală" la alta, de la un autor la altul, este consecutivă axiomatizărilor logico-deductive. În timp ce poetica generativă tinde spre modelarea regularităților interne, teoria textului își propune să dea seama de situația comunicativă în care textul este introdus. Definirea textului ca „totalitate de semne" este incompletă, cîtă vreme nu sînt considerate și funcțiile datorate potențialului său ilocutiv. Stimulată de logica acțiunii, teoria textului se interesează, cu deosebire, de producerea sensului, prin subiect, într-un „joc" comunicativ.

37.* „Prin *gramatica viziunii* înțelegem ansamblul de percepții, de apropieri intrate în obișnuință, de tradiții, de coduri semiologice, care intră în acțiune atunci cînd un om luat la întîmplare privește ceva; privirea subiectului social, în fine. Poetul este acela care scapă unei asemenea gramatici a viziunii, nu-i urmează legile și clasificările; ... înlocuiește în real raporturile cunoscute cu altele, noi, inedite și secrete, descoperind o neașteptată contiguitate... această lectură a realului, produsă de ceea ce Char ar numi *énergie dislocante*, generează acea *connaissance productive du réel*" (Corti, M., 1981, 106).

38.* *enunțare* — „procesul de apropriere a limbii de către un locutor care postulează și un alocutor și care are: ambreiori, substitute adverbiale, pronume deictice, modalizatori" (Tuțescu, M., 1974, 35); „punerea în funcționare a limbii printr-un act de utilizare individuală ... presupune conversia individuală a limbii în discurs" (Benveniste, É., 1966, 80—81).

39.* *alocuție* — „enunțarea unui discurs adresat cuiva. Dacă *locutor* este cel care enunță, *alocutor* este cel căruia i se adresează discursul; *interlocutor* este unul dintre participanții la alocuție" (Tuțescu, M., 1974, 182).

40. Trimiterile se vor face la *Tudor Arghezi, Versuri*, volumul I, II, ediție critică de G. Pienescu, Editura Cartea românească, București, 1980. În citare, cifra romană indică volumul, iar cea arabă — pagina. Toate sublinierile, în interiorul textului arghezian, ne aparțin; de asemenea, traducerea citatelor străine.

Citarea versurilor, susceptibilă să ridice unele obiecţii, nu este, prin prisma finalităţii investigaţiei, superfluă. Prezenţa imediată şi „vie" a originalului este necesară şi, într-un anumit fel, coercitiv-stimulatoare. Textul impune şi controlează, simultan, corectitudinea developării lui; numărul şi calitatea metodelor menite să-i evidenţieze atît configuraţiile globale, cît şi firele care leagă părţile între ele şi cu „ambianţa".

Definiţiile termenilor glosaţi au fost selectate din surse de autoritate, indicate acolo unde este cazul; în text, termenii tehnici, au fost marcaţi cu asterisc(*). Standardizarea, după principiile simplităţii, economiei şi monosemantismului generalizat ne apare ca o condiţie preliminară folosirii lor.

41. Cît timp există decalaje valorice şi de interpretare în sînul unei literaturi, a da un *cod de lectură tipologic,* aplicabil oricărui text al seriei, este de o extremă utilitate „didactică". A poseda liniile de forţă care susţin încîlcita reţea de suprafaţă înseamnă a-i vedea mai clar articulaţiile subtile şi a nu te lăsa prins în mrejele ei labirintice.

Pornind de la premisa că „structurile individuale şi cele istorice sînt analoge" (Segre, C., 1973, 73), putem relaţiona textul poetic cu alte structuri ce alcătuiesc spaţiul unei culturi, pentru a ajunge la determinarea de „cross-modal styles" (Martindale, C., 1978).

În condiţiile contextualizării semiotice, reducţia mulţimii de texte se face conform parametrilor:

a) *funcţie socială:* texte artistice şi non-artistice (Lotman, J., 1974, 93);

b) *receptare:* texte *continui* (lectură de la început la sfîrşit, cu succesiune normală); *inverse* (texte ce necesită o lectură secundă, globală); *antifrastice* (cu sens opus celui literal).

Pe de altă parte, rezolvarea problemei tipologiei textelor facilitează evidenţierea literarităţii şi a fenomenului de migraţie a structurilor, trecerea schemelor compoziţionale dintr-un univers semiologic în altul (Avalle, D'Arco, S., 1979, 131—132). Semioticianul italian a evidenţiat cum semnificantul, schema compoziţională este cu totul independent de conţinuturi şi se poate umple cu semnificate noi, după contextul cultural în care este introdus — de unde „natura semică a motivelor şi arbitrariul semnificantului lor" (*Ibidem,* 132).

42. Contra fetişizării structurii, în tendinţele neoiluministe actuale, există proteste teoretice şi metaforico-simbolice. Citām, din romanul scriitoarei Iris Murdoch, *Prins în mreje,* Editura Univers, Bucureşti, 1971: „mişcarea de îndepărtare de teorie şi de generalitate este mişcarea spre adevăr. Orice teoretizare este o fugă de adevăr, fiindcă situaţia în sine e ceva de care niciodată nu ne putem apropia destul, oricît de tare ne-am strădui; e tot atît de greu să faci acest lucru, ca şi cînd te-ai tîrî pe sub încîlcitele mreje ale plasei în care ai fost prins" (p. 133).

43.* *focalizare* — ordonarea elementelor cu scopul proeminenţei, al localizării, al emfazei; focalizarea este legată de structura informaţională, mai exact de distincţia informaţia dată vs. informaţia nouă.

44.* *topic(alizare)* — elementul care este plasat la început sau în prim-planul structurii de suprafață; din punct de vedere semantic — despre ce se vorbește în text.

45*. Nivelul tematic se constituie din diferențele de distribuție dintre *temă* și *remă*, adică dintre informația dată și informația nouă.

46. Textul poetic a fost definit, în raport cu situarea lui, ca producere și ca produs. I. Coteanu a extras regula: „Textul este combinarea unui nucleu de referințe (sintaxa textului) cu circumstanțele alese pentru valorificarea lui (semantica textului)" (1978 a, 117).

„Textul scris nu este un lucru . . . modelul său fiind productiv (și nu numai reprezentativ) . . .pluralitatea intrărilor, deschiderea rețelelor. . . infinitul limbajului. . ., un plural triumfător" (Barthes, R., 1970, 11). Pentru Julia Kristeva (1969, 282), procesul de generare pornește de la un „nivel abstract de funcționare lingvistică" (geno-text) spre „semnificantul în funcționare" (feno-text).

47*. *transfrastic(ă)* — metodă ce transferă analiza de la frază la text.

48. Mesaje complexe, cu semnificație non-lexicală, conotată de experiența noastră de viață (de exemplu *Camera ta e în ordine*? = „Ne sosesc curînd oaspeți") au funcția globală supraordonată funcției parțiale. Deplasarea semnificatului, determinată de modificarea situației discursului, se poate explica în cadrul unei teorii pragmatice bazate pe logică (apud Tuțescu M., 1974, 179).

49.* „sensul tematic constă în ceea ce este comunicat prin felul în care vorbitorul sau scriitorul își organizează mesajul, în termeni de „ordering, focus and empfasis" (Leech, G., 1974, 22).

50.* *act de vorbire* — emisiunea, de către un vorbitor, la un moment dat, a unui enunț, cu intenția de a modifica starea lucrurilor cunoscute de receptor.

51.* *act ilocutiv / ilocuționar* — „clasa efectelor previzibile sau prevăzute pe care anumite acte ale vorbirii, în condiții determinate, le pot produce"; de exemplu, actul propozițional din „Vin mîine" poate semnifica o aserție, o promisiune, un avertisment etc. (Gorăscu, A., 1979 a, 15) / „sublinierea alocuției sale de către locutor; actul ilocuționar este o acțiune lingvistică ce ordonă, cere, promite, sfătuiește, avertizează, felicită, critică, se scuză etc." (Lecointre, S.; Galliot, J., 1973, 67).

Textul este definit ca „orice parte lingvistică a unui act de comunicare (în cadrul unui joc de acțiune comunicativă), tematic orientată și avînd o funcție comunicativă recognoscibilă sau realizînd un potențial ilocutiv recognoscibil" (Conte, M., E., 1980, 257).

52.* *idiostil* — „sistem individual, o reflectare proprie a datelor de limbă aflate la dispoziția lui [a vorbitorului]. Am putea spune așadar că idiostilul nu este decît un idiolect dezvoltat și rafinat sau, invers, că idiolectul este un idiostil neevoluat" (Coteanu, I., 1973, 80).

53. Conform unei precizări făcute de G. Ivănescu (1981, 92), pragmatica, „o știință filozofică", al cărei obiect sînt judecățile practice, dă seama de „faptele morfologice și sintactice (semantice și lingvistice) care iau naștere prin raportare

la subiectul vorbitor și la partenerul (partenerii) lui: persoana, timpul, unele aspecte verbale (de fapt, aspecte ale unor acțiuni), unele pronume și adverbe de loc și de timp, unele conjuncții de loc și de timp, eventual și alte categorii de fapte".

54.* *discurs dramatic* — termenul este definit în capitolul II, § 2.1.

55.* É. Benveniste a numit „intimation" aceste categorii ce implică un raport viu și imediat al emițătorului cu celălalt, într-o referință clară la timpul enunțării (1966, 284).

56.* *deontică / deontologie* — logică a obligațiilor și a deciziilor; studiază aspectele logice și structurale ale formelor de gîndire normative și imperative, ca și ale sistemelor de norme și obligații morale.

57.* *proxemic(a)* — cod al distanțelor: apropiere sau depărtare de un reper.

58.* *delocutiv* — mod al locuției care nu manifestă o dorință de adresare.

59.* *climax* — figură de stil în care desfășurarea imaginii evoluează, treptat, spre un apogeu.

60. În modelul lui B. Pottier (1974, 42):

locutor	*alocutor*	*delocutor*
eu	tu	el/ea
aici	acolo	acolo
acum (punctual, intensiv)		(global, extensiv)

61.* *anaforă* — „figură care constă în repetarea aceluiași cuvînt (acelorași cuvinte) în fruntea a cel puțin două unități sintactice sau metrice: x . . . / x . . . /" (Dragomirescu, Gh., N., 1975, 67).

62.* *antifrază* — figură care constă în întrebuințarea unui cuvînt, a unei locuțiuni, a unui enunț într-un sens contrar adevăratei sale semnificații (Dragomirescu, Gh., N., 1975, 107).

63. În macrosemantica generativă, semnele pragmatice indiceale sînt primul element de calificare a textului. Operatorii modali — „qualifier" afectează predicatele și, deci, propozițiile nucleare ca întreg. Pentru că au proprietatea de a modifica nucleele propoziționale, au fost incluși în structura profundă.

După ce într-o primă fază formalizase textul ca: $T \rightarrow S/P_1, P_2, \ldots P_n$, Teun van Dijk (1977, 149) trece la preocupări de micropragmatică și elaborează modelul: T → TqlP (Tql = „text qualifier"; P = propoziție / frază). Operatorul modalizării este rescris ca: Tql → Perf. Mod. (*Ibidem* 153). La rîndul lor, simbolurile *performativ* (Perf.) și *modalizare* (Mod.) se rescriu ca:

Perf. → { Afirmativ, Interogativ, Imperativ }   Mod. → { Negativ, Factitiv, Probabil, Posibil }

64*. *subiectivitate* — capacitatea celui ce întrebuințează limba de a se pune ca „subiect", de a-și apropria limba întreagă, desemnîndu-se ca „eu" și cooptînd un partener ca „tu" (Benveniste, É., 1974, 79).

65*. *extensiune / denotare* — „numărul de indivizi conţinuţi în gen, adică judecăţile posibile faţă de care el este atribut"; „obiectele la care numele se aplică" (Enescu, Gh., 1976, 279; 280). În aceeaşi definire, *intensiunea / conotarea* se referă la „calităţile sau atributele pe care le semnifică (*ibidem*, 280); „intensiunea este un corelat semantic al termenului, şi anume este proprietatea prin care termenul se referă la denotat (deci datorită căreia termenul are sens)" (*Ibidem*, 285).

66. Din perspectivă funcţională, ne exprimăm dezacordul faţă de concluziile lui N. Balotă (1979, 31): „Interogaţia nu e decît rareori exploratoare ..., exprimă o nedumerire şi o îndoială. Ea nu e activă, ci precumpănitor pasivă."

67.* *modelul binar al articulării semice* — o axă semantică articulată în două seme: marcat vs. non-marcat. Modelul complex, elaborat de Bröndal este tot binar, însă mediat de termenul complex sau neutru:

pozitiv vs. *complex/neutru* vs. *negativ* (vezi Greimas, A., J., 1976, 412).

68. Cum a remarcat G. Ivănescu (1981, 89), „logica pragmatică şi lingvistica pragmatică nu sînt decît tot semantică". Şi pentru J. Petöfi (1977, 215), tripartiţia tradiţională a semioticii verbale (semantică — sintaxă — pragmatică) nu este operaţională. Nu este nici realistă, adăugăm, pentru că textul nu se structurează dogmatic, în compartimente; analiza şi descrierea sa parţială, pe „arii", decurge din caracterul succesiv al recuperării întregului în metalimbaj, cu avantajul decodificării exhaustive a componentelor „ridicate".

68. Pentru implicaţiile stilistice ale mărcilor oralităţii (în enunţare) vezi I. Coteanu (1973, 91—116).

70.* Înţelegem prin *personalizare* dirijarea discursului spre persoana a doua.

71.* (enunţ) *performativ* — enunţ în care un verb declarativ, la persoana I, este construit ca un „dictum" / „scriptum". Astfel, în propoziţia „Ordon ca populaţia să fie mobilizată", dictum-ul este reprezentat de „populaţia este mobilizată" (vezi É. Benveniste, 1966, 271). Performare = „executare / realizare".

72.* „Numim *semn* o astfel de încrucişare a două lanţuri de structuri într-un punct unic" (Lotman, J., 1973, 70). Un semn trimite întotdeauna la *alt semn*, pentru a fi perceput *el însuşi ca semn*. Pe aceste considerente teoretice ne întemeiem analiza semiotică a lumii textului; în alt plan, referinţele la structura lumii (Lumea—Carte) au în vedere *obiecte* care *sînt semne*.

73. Dată fiind „posibilitatea transcodajului unui sistem de expresie într-altul" (Lotman, J., 1873, 70), se stabilesc *corespondenţe*: un element al unui sistem este perceput ca echivalent al altuia, plasat la alt nivel semiologic.

74. Sub aspect pragmatic (comercial), numele înscris pe copertă acordă prestigiu şi recomandă (sau dimpotrivă) conţinutul cărţii.

75. Pe baza taxemelor (Pottier, B., 1974, 24), ansamblurile lexicale se grupează în constante ale semnificării — axe biorientate (+) ↔ (—). G. Leech (1974, 97) apreciază că trăsăturile cu „plus" par a fi marcate, iar cele cu „minus" — nemarcate.

Critica literară s-a preocupat să catalogheze elementele tematice recurente, sub forma unor configurații motivice structurante. Astfel: „obsesia bipolară a sterilității și a fecundității"; sufletul bolnav și haotic vs. resurecție și transfigurare; angoasa morții transformată în joc existențial (Balotă, N., 1979, 40); luminozitate vs. obscuritate; absență vs. prezență; închidere, separare vs. deschidere; înglobat vs. înglobat; infern vs. paradis; lamentație vs. revoltă; conotații erotice vs. conotații satirice; prezent vs. trecut; lumină vs. umbră; sus vs. jos; alb vs. negru etc. Aceste observații critice sugerînd o personalitate bicefală, în ciuda pluralității de orientare, n-ar trebui să uite că poezia se „joacă" la nivel sintagmatic și că acolo legăturile rămîn adesea misterioase, cu toată poetica „ecourilor", a umbrelor, a reversului.

76. Cum bine se știe, pentru R. Jakobson metafora și metonimia sînt cei doi poli ai limbajului și ai literaturii; operațiile retorice fundamentale sînt combinarea și, respectiv, substituția.

77.* *anticlimax* — „opoziția, în aceeași frază, a două gradații, una ascendentă și cealaltă descendentă" (Dragomirescu, Gh., N., 1975, 67).

78. Parametrii menționați determină resistematizarea corpusului de texte ce constituie obiectul cercetării; excluderea acelora care, deși poartă acest titlu și au modele semantico-sintactice asemănătoare, nu corespund referențial și ca destinație caracteristicilor generale *(Psalmul de taină)*; includerea, pe de altă parte, a unor poeme care nu poartă acest titlu, dar ar putea să-l aibă, dacă acceptăm convenția că titlul reprezintă textul. Pentru că s-ar lărgi prea mult volumul de date, ne menținem la textele cu titlul „psalm" și le aducem în discuție pe celelalte numai dacă prezența lor este pertinentă în clarificarea modelelor.

79. Poetica prozei propune modele variate și tentante, fiecare rafinînd, în modul său propriu, ceea ce a fost o intuiție a lui Propp. Cele mai cunoscute au fost elaborate de Cl. Bremond (1973), H. Meschonnic (1973), A. J. Greimas (1975), T. Todorov (1975), D'Arco Silvio Avalle (1979).

80*. *Izotopiile semiologice* rezultă din „utilizarea, prin comunicare poetică, a unor coduri într-o mare măsură izomorfe și traductibile unele în altele . . ., care organizează diferitele ordine senzoriale; astfel ele conferă statut structural vechii noțiuni metafizice de „corespondențe" (Greimas, A. J., 1975, 290).

81. În opinia lui N. Balotă (1979, 33), poetica ontologică a lui T. Arghezi (bazată pe verbul *a fi*) s-ar opune poeticii epistemologice a lui L. Blaga, axată pe verbul *a cunoaște*. A accepta o discriminare de acest fel înseamnă a eluda raporturile de determinare reciprocă și de coexistență a celor două planuri ale semnului poetic.

82. A fost remarcată, în lirismul românesc modern, înclinația spre epitete din zona ilimitatului în timp și în spațiu, a cosmicului etc.; ca și la Eminescu, „năzuința către înalturile și adîncurile", expresie a elevării la absolut, determină o poezie de substanță semantică intelectuală (vezi Paula Diaconescu, 1972, II, 250).

83. Metaforă simbolică fundamentală, *copacul / arborele*, ca stîlp al lumii — mitica axis mundi — este „imaginea transcenderii", simbol al rodirii vegetale

deopotrivă. El devine, pe planul imaginarului mitic și poetic, un „canal al grației"; arborele mai este și metafora „vigiliei, deci a Psalmistului ca omul-care-veghează" (Balotă, N., 1979, 189).

84. Alternanța imperfect — prezent, destinată să șteargă deosebirea dintre lucruri și oameni, servește tehnica omogenizării (vezi Coteanu, I., 1978 a, 124).

85.* *izotopie*. În definiția lui A. J. Greimas (1975, 200), „un ansamblu redundant de categorii semantice care face posibilă lectura uniformă; „fascicol redundant de categorii semice" (*Ibidem*, 289). Vezi și M. Arrivé (1973).

86.* *implicație* — „funcție de tipul «dacă . . . atunci», adică un raport de dependență" (Hjelmslev, L., 1967, 190).

87. Prin citirea uimită în cartea lumii, prin venerarea obiectelor, T. Arghezi este aproape atît de sensibilitatea lui R. M. Rilke — „Mi-e atît de drag s-aud lucrurile cîntînd" (*De-a oamenilor vorbă îmi e groază*), cît și de neliniștea macedonskiană: „Ah, lucrurile cum vorbesc / Și-n pace nu vor să mă lase, / Prind grai aproape omenesc" (*Rondelul lucrurilor*).

88.* „Vom numi *metabolă* orice fel de schimbare a unui aspect oarecare al limbajului" (Grupul μ, 1974, 28). Tabloul de ansamblu al metabolelor (*Ibidem*, 40) conține: metaplasme și metataxe (în planul expresiei), metasememe și metalogisme (în planul conținutului).

89. În poetica americană s-a insistat asupra statutului ironic, paradoxal al poemului, constînd în posibilitatea neutralizării unei valori prin valoarea simultană, de semn contrar (vezi Brooks, Cleanth Jr., & Warren, Robert, Penn, 1938). Remarca aceasta se verifică fără excepție la T. Arghezi, poetica sa fiind fondată pe reversibilitatea inconstantului binom plus-minus.

90. Definit ca negativitate, textul modern „se compune absorbind și distrugînd în același timp alte texte ale spațiului intertextual" (Kristeva, J., 1969, 257).

91.* *hiperbat* — „figură care constă în adausul pe care scriitorul (vorbitorul) îl face la finele unui enunț (propoziție ori frază): un *epitet*, un complement, o propoziție etc. acolo unde enunțul putea fi încheiat" (Dragomirescu, Gh. N., 1975, 144).

92.* *axă semantică / semică* — „numitor comun al celor doi termeni, fondul pe care se degajează articularea semnificației" (Greimas, A. J., 1976, 409); „unitate de substanță a conținutului articulată în structură" (*Ibidem*, 417).

93. Produs de hipercodificare, „complex de complexe", poezia se joacă, la nivelul limbajului poetic — „construit în și prin semnificant" (Meschonnic, H., 1973, 11).

94.* *ideografem*. Pentru Teun van Dijk (1972 b, 194), grafemul este o „unitate grafică distinctă". În utilizarea noastră, am adăugat termenului unitatea prefixală *ideo-* (> lat. *idea* — „idee") pentru a sugera participarea la o relație semantică, dat fiind că „organizarea enunțurilor în pagină, în funcție conotativă și ritmică, devine un semnificant sau formă de relație totală" (Corti, M., 1981, 147).

95. „Proiectul realist se identifică cu dorința pedagogică de transmitere a unei informații . . . de a evita orice «zgomot» care ar putea perturba comunicarea, tranzitivitatea mesajelor“ (Cassadei, E., 1978, 18).

96. Această observație fiind valabilă pentru poetica lui T. Arghezi, ne îngăduim libertatea de a ne dispensa de tradiționala — și în cazul de față irelevanta analiză prozodică, în favoarea analizei unui „ritm“ al punerii în pagină. Așa cum prozodia clasică are ca fundament ritmul, scriitura modernă valorifică ritmurile grafice. Deși nu sînt codificate, legile ritmului grafic surprind prin similitudinea lor cu cele muzicale; dacă le atribuim lui T. Arghezi aceasta nu înseamnă că îi aparțin exclusiv.

97. În această formulă, *Sg* = „structurator grafic“; prima cifră indică numărul versurilor ce compun o unitate grafică, iar a doua cifră, din paranteză, arată de cîte ori se repetă unitatea grafică respectivă.

98. Le considerăm astfel numai în contexte grafice iregulare, mai mari decît patru.

99. Nu reproducem textele, ci „figura lor“; cifrele vor indica lungimea versurilor în punctele care delimitează conturul grafic respectiv.

100. „liricii i se datorează, în primul rînd, dezvoltarea limbajului poetic . . . prin transformări care îndepărtează limbajul poetic atît de stadiul precedent, cît și de norma lingvistică curentă“ (Mukařovský, J., 1974, 356).

101. „De fapt, poezia e exemplară / ea nu are decît acest vers / titlul ei, PEISAJ SINGURATIC . . . / poezia dovedește fidelitate, în timp ce titlul ei / DEJA indică atemporalul“ (Pastior, O., 1979, 2).

102. Am valorificat, în analiza de față, sugestii din studiile elaborate de Emanuela Cassadei (1980) și Alexandra Indrieș (1975, 170—183).

103. „Prin suprimarea relațiilor de predicație . . ., majoritatea titlurilor poemelor lirice sînt voit ambigue“ (Coteanu, I., 1978 a, 120).

104.* Înțelegem prin *structuri-model* acele configurații care pot fi puse în relație de echivalență funcțională cu structuri omomorfe, aflate la nivele semiotice diferite.

105. Revenim cu precizarea că, în metalimbajul pe care-l utilizăm, termenii *structură profundă / de adîncime* nu sînt sinonimi, ca în poetica generativă, cu *macrostructură*.

Structura de suprafață este sinonimă, ca la Greimas (1975), cu *structură de manifestare*. Structura profundă este abstractă, paradigmatică, non-lineară, în timp ce structura de suprafață este concretă, sintagmatică, lineară.

Macrostructura, pereche opozitivă (doar extensiv) cu microstructura, este o subdiviziune a structurii de adîncime.

106. Structuri și investiții lexicale de o varietate extremă sînt reductibile, în poetica lui T. Arghezi, la o structură profundă elementară (binară).

107.* În DEX, termenul *parafrază* este definit ca „Expunere, explicație etc. într-o formulare personală (și mai dezvoltată) a conținutului unui text, al unei comunicări orale etc.“

108. Structurile profunde ale frazei trebuie considerate a fi parafraze ipotetice şi elementare ale structurii de suprafaţă (Dijk, T., van, 1972 a, 39).

109. „discursul este extensia cantitativă a propoziţiei", „discursul poate fi tratat ca o singură propoziţie" (Katz, J. J., & Fodor, J. A., 1976, 348). Şi pentru Teun van Dijk (1973 b, 182) textul este „o lungă frază" ale cărei propoziţii, reprezentînd „fraze profunde", sînt „pronominal şi conjuncţional legate".

110. Pentru N. Ruwet, de exemplu, un sonet de Louise Labé consistă în totalitatea transformărilor la care este supusă o singură frază.

111. Intuind carenţa teoriei lor, Katz-Fodor au menţionat (1976, 396) că „ar fi satisfăcător din punct de vedere teoretic dacă am putea adopta ideea că transformarea nu schimbă niciodată sensul. Dar această generalizare este contrazisă de transformările interogativă, imperativă, negativă care schimbă sensul."

112. „Textul literar se dovedeşte a fi tautologic: el se semnifică pe sine" (Todorov, T., 1973, 26). Ideea a fost dezvoltată de către Ph. Hamon (1977), M. Corti (1981, 118) şi alţii.

113. *Descrierea*, în această optică, ne apare ca o structură „vidă", care pune în relaţie de echivalenţă o expansiune şi o denominare. Expansiunea este o ţesătură verbală făcută din metafore, simboluri, metonimii etc. ale nodului expus „poetic" la suprafaţă (vezi Hamon, Ph., 1972).

114. În mod tipic, poziţiile iniţială, centrală şi finală sînt unităţi textuale marcate, în lirica cu mai multe strofe (Shapiro, M., 1976, 103); în titlu şi în vecinătatea lui sînt frecvente unităţile pe care le folosim în metalimbaj (Hamon, Ph., 1977, 265).

115. Că programul liric arghezian se află integral în acest prim volum este o intuiţie, din păcate extrem de puţin argumentată sub aspectul „tehnicilor", a criticii literare: P. Constantinescu (1967), Vl. Streinu (1976), E. Simion (1976, II) şi alţii.

116. Reconstrucţia logică poate fi următoarea: este considerat nucleul sub formă de teză = propoziţie validă a sistemului logic propus, din care se deduc, sub formă de implicaţie, reguli corespunzătoare de inferenţă. Nucleul final este obţinut sub formă de reguli de deducţie (vezi Vieru, S., 1975, 19).

117. N. Balotă (1979, 260) a surprins înclinaţia poetului spre „poezia didactică, gnomic-sentenţioasă", spre „poanta morală, ca a fabulei, ori ton sentenţios, uşor pedant, cu umor pieziş" (*Ibidem*, 253).

118. „Această clownerie în faţa oglinzii, simptom al stării de criză a liricii moderne, trădează tensiunile polare în care se zbate personalitatea saturniană a creatorului" (Hocke, G., R., 1977, 98). De altfel, cum a remarcat şi Al. Ciorănescu (1980, 16), „o constantă a artei baroce impune ca orice obiect să fie însoţit de ceva: fond, umbră, dialog etc."

119. Sesizată, structura poate deveni, în metalimbaj, subiect de poetizare: „În mod ciudat, poezia începe cu ultimul vers / dar întrucît poezia începe cu acest vers afirmaţia acestui vers / nu poate fi luată în serios sau ad literam" (Pastior, O., 1979, 2).

120. Dezvoltăm, în acest paragraf, cele anticipate în capitolul II, § 4.2.2.-A.

121.* *anadiploză* — „figură care constă în repetarea unui cuvînt sau grup de cuvinte din finalul unei unităţi sintactice sau metrice, imediat (sau aproape imediat) la începutul unităţii . . . următoare: . . . x/x . . .“ (Dragomirescu, Gh., N., 1975, 35).

122. Ca în unele forme populare de discurs dramatic, cu proverbe citate şi contraproverbe contracitate (*Povestea vorbei* de Anton Pann, „strigările peste sat“, cu replică şi contrareplică), T. Arghezi asociază structurii reversul ei.

123.* *structură tematică profundă* — schema abstractă a orientării tematice a textului, într-un act de comunicare. Ea conţine complexele tematice logic conexate (Schmidt, S., J., 1977. 268).

125. Conexiunile implicite, fără conectori, au fost analizate de către I. Coteanu (1978 a, 120—123); vezi şi Dana Manea (1976, 579).

126. În majoritatea cazurilor, asistăm la „o exprimare figurată amplă, care transformă poezia întreagă într-o metaforă sau un simbol“ (Berca, E., 1973, 259).

127. La nivel *topic* sau *focal*, termenii corelativi *focus* şi *temă* evocă ceea ce Şcoala de la Praga numea *remă* şi *temă*. Este vorba despre concentrarea spre un centru care conţine informaţia fundamentală a contextului; vezi pentru detalii A. Gorăscu (1979 b, 378).

128. Amplificată, figura centrală dezlănţuie o expresie complexă, o tehnică a firelor multiple în care se ţes; cîmpuri semantice, imagini proliferante, plinuri şi — mai ales — goluri.

129. „Un text poate chiar să aibă ca structură generativă o figură“ (Corti, M., 1981, 107).

130. Trebuie să ne ferim de „eroarea de a face din trop revelatorul structurii“, deoarece el interesează „procesul, nu obiectul lingvistic; devenirea structurii, structurarea“ (Delas, D., Filliolet, J., 1973, 20).

131.* *metasemem* — „figura care înlocuieşte un semem prin altul, deci care modifică grupările de seme de gradul zero“ (Grupul μ, 1974, 42),.

132. „retorica se bazează pe o dublă acţiune: de creare şi de reducere a abaterilor . . ., orice figură modifică procentul de redundanţă, fie reducîndu-l, fie mărindu-l . . ., o alterare pozitivă sau negativă a acestui nivel devine o marcă“ (Grupul μ, 1974, 53).

133. Mesajul poetic este, ca orice comunicare artistică, o reducţie la parte pentru tot . . ., locul manifestării simbolizante, deci totalizante (vezi Delas, D., Filliolet, J., 1975, 38).

134. „Orice poem care cuprinde un simbol permite mai multe interpretări. De obicei, ele se aseamănă, din cauză că ambiguităţile poetice sînt în aşa fel orientate, încît incită pe cititor să ducă mai departe — pe seama lui — universul de imagini, idei, sentimente — în direcţia sugerată de operă“ (Coteanu, I., 1975, 481)

135.* *metalogism*. „Parţial, acesta e domeniul vechilor « figuri de gîndire » care modifică valoarea logică a frazei şi care nu sînt, în consecinţă, supuse restricţiilor lingvistice“ (Grupul μ, 1974, 42—43).

136. Pentru mecanismele simbolizării contextului vezi, printre altele, Flora Şuteu (1965).

137. Sinecdoca „ziua de ieri" (*Priveghere*, I, 191) este o sinecdocă simbolică; ea nu trebuie confundată cu metafora simbolică.

138. „A determina ceva prin altceva este însuşi modul de funcţionare al oricărei practici semiotice" (Al-George, S., 1976, 127).

139. Indecizia, proprie personalităţii de tip baroc, este „rezultatul unei tensiuni dramatice între două mişcări contradictorii sau un fel de echilibru instabil între două impulsuri contrare" (Ciorănescu, Al., 1980, 295).

140. „Existenţa unor discontinuităţi în planul percepţiei şi a variaţiilor diferenţiale e creatoare de semnificaţie" (Greimas, A., J., 1976, 406).

141. Acest model liric, constituit în prelungirea romantismului, ideologie care a orientat artistul în direcţia dezordinii performative, a semnelor incoerente, spre un înalt nivel al discontinuităţii (vezi Hasenfus, N., 1978, 227), atinge, la extremă, agresivitatea sciziunii proprie avangardei.

142. În această accepţie, *personalizare* este sinonim cu *subiectivizare*.

143. Acest text este remarcabil prin: varietatea procedeelor de asimilare contextuală în procesul simbolizării; ambiguitatea simbolurilor; distanţarea extremă a semnelor corelate; aparenta ruptură între SS şi SP.

144. Creşterea decorativului, apariţia variantelor stilistice sînt caracteristice stilurilor secundare; goticul, barocul, romantismul (vezi Lihaciov, D., 1979, 190).

145. N. Balotă a vorbit despre „imagini ale ororii aparţinînd barocului bizantin arghezian, ca în apocalipse" (1979, 213). Pentru Edgar Papu (1977), *Blesteme* sînt o uluitoare aglomerare de date, specifică ordinei baroce; *Mitra lui Grigorie*, *Caligula* sînt „piese ale unui baroc pur"; *Psalmul de taină*, construit dintr-o singură frază, echivalează, în poezia noastră, sintaxa poetică din *Singurătăţile* lui Gongora. Pe aceeaşi temă s-a pronunţat şi Al. George (1970).

146. Barocul, ca şi romantismul şi clasicismul, sînt produsul unei structuri psihice; caracteristicile acesteia, în poetica lui T. Arghezi, au fost expuse în capitolul II, § 1.3.

147. Nu întîlnim nicăieri, în acest univers în expansiune, „elanul generos al liniei nefrînte" (Hocke, G., R., 1977, 34).

148. Menţionînd că „există destule obiecţii împotriva aplicării termenului «baroc» la literatură" şi că termenul are sens numai atîta vreme cît acest concept nu se extinde la nesfîrşit", D. Lihaciov (1979, 200—201) a precizat că barocul s-a dovedit util, totuşi, în teoria literară, nu numai în a stabili unitatea în dezvoltare a literaturii şi a altor arte, dar şi pentru a generaliza fenomene ca: gongorismul, conceptualismul, manierismul. Concomitent cu rezerva pe care trebuie s-o avem faţă de „moda barocului — deoarece orice subordonare a creaţiei geniale la un anumit stil este o sărăcire — este necesară folosirea prudentă a termenului. Relativ la imprecizia semantică, la „impuritatea" barocului, se precizează că „nici una dintre trăsăturile formale ale barocului nu aparţine exclusiv

acestui stil . . ., există multe „barochisme" mai ales în gotic . . . şi puncte de tangenţă între baroc şi arta contemporană".

G. R. Hocke a arătat, de asemenea, că „există o corelaţie între lirica nouă, expresionistă mai ales, şi baroc" (1977, 165). Suprarealismul, absurdul *Horelor*, grotescul portretelor caricaturale, expresionismul plastic al „acompaniamentului naturii" sînt cîteva „modernisme" argheziene de sorginte barocă.

149. „M-a posedat intenţia de a împrumuta vorbelor însuşiri materiale" (T. Arghezi, *Ars poetica — Scrisori unei fetițe*, în *Adevărul literar şi artistic*, VIII nr. 367, 1927).

150. Vl. Streinu (1976, 173) a opus, celor ce taxau limbajul arghezian ca incorect, următoarea afirmaţie: „Ceea ce rămîne nou e forţa hugoliană de expresie a lui T. Arghezi pe care-l cumpănesc exclusiv ca geniu verbal. Dimensiunile normale ce par a-l disputa, ca şi pe Baudelaire, se limitează la cuvînt".

151. Cităm, din aceeaşi sursă: „Poetica barocă se fereşte să acopere distanţele sau să atenueze contrastele . . ., ea preferă să le accentueze . . . Pentru ea, orice diferenţă înseamnă opoziţie, orice opoziţie devine simetrie, orice simetrie echivalează cu identitatea" (Genette, G., 1978 a, 83).

152. O mostră de transpunere poetică a inventarului tematic baroc este, între altele, *Unicorn în oglindă* (1975) de Cezar Baltag.

153. „calea barocă e o cale uscată; dacă ea urmăreşte, în felul ei, unitatea lumii, o face nu prin continuitatea substanţei, ci prin reducţiile bruşte ale unei fericite informări. Ar fi ceva ca o poetică structurală, destul de străină vitalismului atribuit în mod tradiţional plasticii baroce." (Genette, G., 1978 a, 20)

154.* *polisintaxă* — acelaşi model formal acoperă relaţii semnificante variante.

155. Modelele nefiind normative, nu se pot face prescripţii asupra modului de utilizare; recomandăm, totuşi, cititorilor, aplicarea prioritară a tipurilor A/F, C. Procedînd prin excludere, dacă structurarea nu recurge nici la nucleul iniţial / final (sumativ ori ricoşeu), nici la resortul automorf, textul se construieşte fie pe opoziţia conceptual vs. poetic, ca tip B/D, fie printr-un raport logic (E). În esenţă, modelizarea e dependentă de capacitatea lectorului de a (re)produce semnificaţia nivelului profund.

VII. INDEX TIPOLOGIC AL POEZIEI LUI TUDOR ARGHEZI

Trecute prin grila modelelor excerptate, semnele textuale prezintă grade de complexitate care le diferențiază atît structural, cît și valoric. Se poate observa că există unități structurale care nu „răspund" decît cîtorva dintre modelele-tip și altele ce comportă un număr mai mare de modelări. [152]

Desigur, decodarea fiind realizată într-o optică ce ne aparține, nu sînt excluse alte lecturi. Din corelarea structurilor grafice cu cele semantico-sintactice, avîndu-se în vedere și parametrul „ieșire din sistem", pe care-l considerăm semnificativ, sperăm că cititorul va avea o imagine sintetică a acestei poetici.

	Titlul textului	Tip grafic	Structură grafică	Ieșirea din sistem	Tip semantico-sintactic					
					A	B	C	D	E	F
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Cuvinte potrivite	Testament	Y_3	$8 \cap 4 \leftarrow 18 \cap 13 \rightarrow 8$		A_{1-2}		C_{2-2} ; C_{2-1}	D_4	E_{1-2}	
	Cîntec de adormit Mitzura	Y_1	$4(4) \leftarrow 2$		A_{1-1}		C_{2-2}			F_1
	Înviere	X_4	4(3)		A_{1-1}		C_{2-3}	D_{1-1}		F_1
	Din drum	Y_1	$8 \leftarrow 4 \cap 4$	?	A_{1-1}		C_{2-1}	D_{3-2}		F_1
	Melancolie	X_4	4(3)		A_{1-1}		C_{2-1}	D_{1-3}		F_2
	Plugule	X_4	4(4)		A_{1-1}		C_1 ; C_{2-2}	D_{2-2} ; D_4	E_{1-2}	F_1
	Muntele Măslinilor	Z	21		A_3		C_{2-1}	D_{3-2}		F_2
	Tîrziu de toamnă	X_4	4(5)		A_{2-1}			D_{1-3}	E_{1-1}	
	Psalm	X_4	4(6)		A_{1-1}		C_{2-3}	D_{5-2} ; D_{1-2}	E_{2-1}	
	Seara	X_4	4(3)	?	A_{1-1}		C_{2-1}	D_{1-1}	E_{2-2}	F_1
	Vînt de toamnă	Z	20		A_{1-2}			D_{3-1}		
	Marină	X_4	4(4)				C_{2-2}	D_{1-3}		F_2
	Mîhniri	X_4	4(6)		A_{1-1}		C_{2-3}	D_5 ; D_{1-2}	E_{1-1}	F_1

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Psalm	Y_1	$34 \leftrightarrow 2$		A_{1-1}		C_{2-1}	$D_{5-2};D_{1-2}$	E_{1-2}	F_2
Prigoana	Y_1	$8(3) \rightarrow 6$		A_{2-1}			$D_{5-2};D_{1-3}$		
Cenuşa visărilor	Y_3	$5(2) \cap 4 \leftarrow 1$		A_{1-2}		C_1	D_{3-1}		F_1
Creion	X_4	$4(5)$		A_{1-1}		C_{2-1}	$D_{1-3};D_{1-2}$	E_{2-2}	F_2
Morgenstimmung	X_5	$5(5)$		A_{1-2}		$C_{2-3};C_{2-2}$	$D_{1-2}; D_4$	E_{2-2}	F_1
Chemarea	X_4	$4(4)$		A_{1-1}		C_{2-1}	D_{1-1}		F_1
Inscripţie pe paravan	X_4	$4(5)$				C_1	D_{1-3}	E_{1-1}	F_1
Psalm	Y_1	$4(7) \leftarrow 2 = 4(6) \cap 2 \leftarrow 4$		A_{1-1}		C_{2-1}	$D_{5-2};D_{1-1}$	E_{2-2}	F_2
Întoarcere în ţărînă	X_4	$4(3)$				C_{2-2}	D_{3-2}		F_1
Descîntec	Z	22	?	A_{1-2}		C_{2-1}	D_4	E_{2-2}	F_1
Lumină lină	X_4	$4(4)$	!	A_{2-2}		C_{2-1}	D_{1-1}		
Poarta cernită	X_4	$4(7)$		A_{1-1}		C_{2-2};	D_{1-3}		F_2
Inscripţie pe o casă de ţară	X_4	$4(5)$				C_1	D_{1-1}		F_1
Creion	X_4	$4(4)$	?	A_{2-1}		C_1	D_{1-2}	$E_{1-1};E_{2-2}$	F_2
Miez de noapte	X_4	$4(4)$		A_{2-1}		C_{2-1}	D_{1-3}		
Niciodată toamna . . .	X_4	$4(4)$		A_{1-1}		C_1	D_{1-3}		F_1
Heruvim bolnav	Z	22		A_{2-1}		C_{2-2}	$D_{5-2};D_{1-3}$	E_{1-1}	F_1
Cîntare	Z	20		A_{2-1}		C_{2-3}	D_{1-2}		
Psalm	Y_3	$4(3) - 5 \cap 3 \rightarrow 4$		A_{2-1}	B	C_{2-1}	$D_{5-2};D_{1-2}$	$E_{1-2};E_{2-2}$	
Belşug	X_4	$4(5)$		A_{1-1}		C_1	D_{3-2}	E_{1-1}	F_1
Ex libris	X_4	$4(4)$		A_4		C_{2-3}	D_{1-1}		F_2
Fiara mării	Y_3	$4(5) \leftarrow 1$	?	A_{1-2}		C_1	$D_{3-1};D_{1-2}$	E_{2-2}	F_2
Inscripţie pe un pahar	Z	16				C_{2-1}	$D_{3-1}; D_4$		F_1
Pia	X_4	$4(5) = 4(4) \rightarrow 4$		A_{1-1}	B	C_{2-1}	$D_{3-2};D_{1-2}$	E_{2-2}	F_2
Psalm	Y_1	$4(2) \leftarrow 8 \rightarrow 2$	. . .	A_{1-1}	B	C_{2-1}	$D_{5-2};D_{1-2}$	E_{1-1}	F_2
Binecuvîntare	X_6	$6(5)$	!	A_{1-1}		C_{3-2}	D_{1-2}	E_{1-1}	F_1

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Poate că este ceasul	X_4	4(5)		A_{1-1}		C_{2-1};C_{2-2}	D_{1-2}; D_4	E_{2-1}	F_2
Nehotărîre	X_4	4(6)		A_3	B	C_{2-1}	D_{1-2}	E_{2-2}	F_1
Doliu	Y_3	7(2)∩4∩5(2)		A_3		C_{2-2}	D_{1-2}		
Psalm	X_4	4(4)		A_{1-2}		C_{2-1}	D_{5-2};D_{3-1}	E_{2-2};E_{2-1}	F_1
Inscripţie pe Biblie	X_4	4(4)		A_{1-1}		C_{2-3}	D_{1-1}		F_2
Arheologie	X_4	4(5)		A_{1-2}		C_1	D_{1-2}		
Dor dur	X_4	4(8)		A_3		C_1; C_{2-2}	D_{1-2}	E_{1-1}	F_1
Mînăstire	X_4	4(6)		A_{2-1}		C_1	D_{1-3}	E_{1-1}	
Psalm	X_4	4(5)		A_{2-1}	B	C_{2-1}	D_{5-2};D_{1-2}	E_{1-1}	
Drum în iarnă	Y_3	6∩7∩6←5∩4	!	A_{2-1}		C_1	D_{1-3};D_{1-2}		F_1
Prinţul	X_4	4(5)		A_{1-1}		C_{2-1}	D_{1-2}		F_2
Evoluţii	X_4	4(9)		A_{1-1}	B	C_{2-2};C_{2-1}	D_{5-2}		
Puţin	X_5	4(7)				C_1	D_{1-1}		F_1
Gravură	Y_3	4(5)∩5		A_{2-1}		C_1	D_{3-2}		F_1
Creion	Y_3	4(5)∩5←3	...	A_3		C_1	D_{1-2}		F_1
Psalm	X_4	4(5)		A_4		C_{2-1}	D_{2-2};D_{1-2}	E_{1-2}	
Jignire	X_4	4(6)	?	A_{2-1}		C_{2-1}	D_{3-2};D_{2-2}	E_{2-2};E_{1-1}	F_2
Graiul nopţii	Y_3	8(2)∩11∩1∩7←2	!	A_4		C_1	D_{3-2}		F_1
Biulbiul	Y_3	4∩5∩4(2)↔2				C_1	D_{1-3}	E_{2-2}	F_2
Iosif al Ungro-Vlahiei	X_4	4(6)				C_{2-1}; C_1	D_{1-2}		F_1
Icoană	X_4	4(4)		A_4		C_1	D_{1-3};D_{5-2}	E_{1-1}	F_1
Inscripţie pe un portret	X_4	4(5)		A_{1-2}		C_{2-1}	D_{1-2}	E_{1-1}	F_1
Toamnă	Y_3	4(5)↔3		A_{1-1}		C_{2-3}	D_{3-2}	E_{1-1};E_{2-2}	F_2
Mitra lui Grigorie	X_4	4(5)		A_{1-1}		C_1	D_{1-1}		F_1
Agate negre	Y_3	4(3)∩5(2)∩6		A_3		C_1	D_{1-3}; D_4	E_{1-1}	
Oseminte pierdute	X_2	2(10)		A_4	B	C_{2-1};C_{2-2}	D_4	E_{1-2}	F_1

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Satan	Y_3	4(4)∩3↔4		A_{1-1}		C_{2-3}	D_{1-2}	E_{2-2};E_{1-1}	F_2
Vodă Țepeș	X_4	4(8)				C_{2-1}	D_{1-2}		F_1
Între două nopți	X_3	2(7)				C_{2-1}	D_{3-1};D_{5-2}	E_{1-2}	F_2
Caligula	X_4	4(6)		A_{2-1}		C_{2-1}	D_4; D_{1-3}		
Inscripție pe o ușe	X_4	4(2)				C_1		E_{1-1}	
Stinse scîntei	Y_1	8∩12↔6		A_{2-1}	B	C_{2-1}	D_{1-2}	E_{1-1}	F_2
Restituiri	X_4	4(5)		A_{1-1}		C_{2-1}	D_{1-2}	E_{2-1};E_{2-2}	F_1
Din nou	X_4	4(7)		A_{1-1}		C_1; C_{2-2}	D_{1-3};D_{1-2}		F_1
Vino-mi tot tu . . .	X_8	8(2)		A_{2-1}		C_1	D_{3-2}	E_{1-2}	
Biserica din gropi	X_4	4(4)				C_{2-3}	D_{1-1}		F_1
Despărțire	X_4	4(4)	?	A_{1-1}		C_1	D_{1-2}	E_{2-2}	
Psalmul de taină	Y_1	24∩16∩12↔4←8		A_{1-1}		C_{2-3}	D_{1-2}	E_{1-1}	F_2
Triumful	Z	40		A_{1-1}	B	C_{2-1};C_{2-2}	D_{1-2}		F_1
Întîmpinare	Y_3	6(2)←7		A_{1-1}	B	C_1	D_{1-2}		F_1
Heruvic	Y_3	4(2)∩5∩4(2)		A_3		C_1	D_{1-2}		F_1
Închinăciune	Z	36		A_4		C_{2-1}	D_{1-2}		
Potirul mistic	X_8	8(3)		A_4	B	C_1	D_4		
Tu nu ești frumusețea . . .	Y_3	3(3)∩4∩3(3)↔1	?. . .	A_4		C_{2-3}	D_{1-2}	E_{2-2};E_{1-1}	F_2
Sfîrșitul toamnei	X_6	6(4)		A_{2-1}		C_{2-3}	D_{1-2}	E_{1-1}	
Psalm	Y_3	14∩10→19		A_3		C_{2-2};C_{2-1}	D_{1-2}		F_1
Vraciul	X_4	4(11)		A_{1-1}		C_{2-1}	D_{1-2}		F_2
Denie cu clopote	Y_3	4(3)∩5		A_2		C_1	D_{3-1}	E_{1-1}	F_1
Interior de schit	Y_1	4(5)←2		A_{1-1}		C_1	D_{3-1}		F_1
Rugă de vecernie	X_4	4(9)		A_{1-1}		C_1	D_{1-2}	E_{2-2}	F_1
Blesteme	Y_1	5→16∩2∩24∩16→22	. . .	A_{1-1}		C_{2-2}	D_{1-2}	E_{1-2}	F_1
Miez de noapte	X_4	4(4)		A_{1-1}		C_{2-1}	D_{1-2}		F_1

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
	Duhovnicească	Y_3	$25\cap9\cap4\cap5\leftrightarrow7$		A_{1-1}		C_1	D_{5-2}; D_{3-1}	E_{2-2}; E_{2-1}	F_2
	Buna-Vestire	Z	38		A_{2-1}	B	C_1	D_{5-2}	E_{1-2}	F_1
	Lingoare	Y_3	$5\leftrightarrow17\leftrightarrow4\leftrightarrow22\leftrightarrow4$		A_{1-1}		C_{2-1}; C_{2-2}	D_{1-2}	E_{1-1}	F_1
	Rugă de seară	Y_3	$3\cap6(2)\cap4\cap7$		A_3		C_{2-2}; C_1	D_{1-1}	E_{1-1}	
	Apă trecătoare	Y_1	$22\cap14\cap4$		A_{2-1}		C_1	D_{1-1}	E_{1-1}	F_1
	Stihuri	Y_1	$20\cap14\cap8\cap6$		A_{2-2}		C_{2-2}; C_1	D_{1-2}		
	Zăpada	X_4	4(3)		A_{1-1}		C_{2-1}	D_{1-1}		F_2
	De-a v-aţi ascuns...	X_5	5(13)	!	A_{1-2}		C_{2-1}; C_{2-2}	D_{3-1}		F_1
	Incertitudine	X_4	4(6)		A_{2-1}		C_1; C_{2-1}	D_{3-1}	E_{2-2}	F_1
Addenda	Morţi în crucea nopţii	Y_3	$7\cap8(3)$		A_{2-1}		C_1	D_{3-2}		
	Epitaf	Y_3	$4\cap11\leftarrow2$		A_{1-1}		C_1	D_4	E_{1-1}	F_1
	Portret	Y_3	$5\cap4(4)$		A_{1-1}		C_{2-1}	D_{1-2}		F_2
Flori de mucegai	Flori de mucigai	Y_1	$16\leftarrow4$		A_{1-2}	B	C_{2-1}; C_1	D_4	E_{1-2}	F_1
	Pui de găi...	Y_3	$12\cap8\rightarrow16\cap2\cap2\rightarrow5\rightarrow6-2-6\cap5(2)\leftrightarrow4$				C_{2-1}; C_{2-2}	D_5	E_{1-2}	F_2
	Cina	X_8	8(2)		A_{1-1}		C_1	D_{3-1}		F_1
	Streche	Y_3	$5\rightarrow4(2)\cap2(2)\cap4\leftarrow9\rightarrow3\leftrightarrow4$		A_{1-1}	B	C_{2-1}	D_{1-2}	E_{1-2}	F_2
	Galere	Y_3	$7(2)\cap4(2)$		A_3		C_{2-1}; C_{2-2}	D_{3-2}	E_{1-1}	F_1
	La popice	Y_3	$6\rightarrow7\rightarrow5\rightarrow2\rightarrow4(2)\rightarrow2\rightarrow1\rightarrow2(3)\rightarrow1\leftarrow1\leftrightarrow2$				C_{2-1}	D_5	E_{1-2}	F_2
	Ion Ion	X_4	4(4)		A_{1-1}		C_{2-1}	D_{1-2}		F_1
	Tinca	Y_3	$7\leftarrow4(2)\cap6\rightarrow4\leftrightarrow4$			B	C_{2-1}	D_{1-2}	E_{2-2}; E_{1-2}	F_2
	Serenadă	Z	22		A_{1-1}		C_{2-2}	D_{1-3}		F_1
	Lache	Y_1	$4(7)\leftrightarrow2$				C_{2-2}	D_{3-1}	E_{1-2}	F_2

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Ucigă-l toaca	Y_1	$28\to10\to6$		A_{1-1}		C_{2-2}; C_{2-1}	D_{5-2}	E_{1-1}	F_2
Fătălăul	Y_3	$36\cap14\leftrightarrow3$		A_{1-1}	B	C_{2-1}	D_{1-2}		F_2
Candori	Y_1	$18\cap4\leftrightarrow1$				C_{2-3}	D_{1-2}		F_2
Dimineața	Y_1	$2\to6(3)$		A_{1-1}		C_{2-2}	D_{1-2}		F_2
Sici, bei	Y_3	$4(4)\leftarrow5$	?...			C_{2-1}	D_4	E_{1-2}	F_1
Cîntec mut	Y_1	$6\cap4\cap8\cap16\cap10\leftrightarrow4$		A_{1-1}		C_{2-2}	D_{5-1}	E_{2-2}	F_2
Morții	Y_1	$8-4(4)\leftarrow6$		A_{1-1}		C_{2-2}; C_1	D_{1-3}	E_{1-1}	F_1
Șatra	Y_1	$30\leftrightarrow2$		A_{1-1}		C_{2-2}	D_{1-2}	E_{1-2}	F_2
Convoiul	Y_3	$18\leftrightarrow1$		A_{1-1}		C_{2-1}	D_{3-2}		F_3
Generații	Z	18		A_{1-1}			D_{1-2}		F_1
Munca	Y_3	$45\cap10\to2$		A_{1-1}		C_{2-2}	D_4	E_{1-2}	F_1
Sfîntul	Y_3	$12\cap5\leftrightarrow1$		A_{1-2}		C_{2-2}	D_1	E_{1-2}	F_2
Rada	Y_3	$11\cap5\leftarrow10$	!	A_4		C_1	D_{3-1}		F_1
Nostalgii	Z	16	...	A_3		C_{2-2}	D_{1-2}		F_1
Ceasul de apoi	Y_1	$12\leftrightarrow2$				C_{2-1}; C_1	D_{3-1}		F_2
Addenda: O noapte	Y_1	$4(3)\leftarrow2$		A_3		C_{2-1}	D_{1-3}	E_{1-1}	F_1
Doi flămînzi	Y_3	$6-15\cap4\cap23\cap11\cap5\leftrightarrow1$				C_1; C_{1-2}	D_5; D_{1-3}		F_2
Tecla	Y_3	$10\cap9\cap5\cap4\cap6$		A_{1-1}		C_1	D_5; D_{1-2}		F_1
Facerea lumii. Balet pe șapte silabe	Y_3	$10\cap12\cap15\cap40\cap36\cap8\cap7\cap8\cap15\cap14\cap19\cap22\cap68\cap\cap51\cap12\leftarrow6\leftarrow2$		A_{1-1}	B	C_{2-2}	D_5 2		F_1
Cuvînt	Y_3	$13\cap5\cap6\leftrightarrow1$	...	A_{1-1}		C_{2-2}; C_{2-3}	D_4		F_2
Ora rece	X_4	$4(3)$		A_{2-1}		C_{2-2}; C_{2-1}	D_{3-1}; D_4	E_{1-2}	F_1
Mă uit	Y_3	$6\cap4\cap6(2)\cap3(2)$		A_{1-2}		C_1	D_{1-2}	E_{1-2}; E_{2-3}	

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Cărticică de seară	De Paști	X_4	4(3)		A_{1-2}			D_{1-3}		F_1
	Cîntec din frunză	Y_1	6(2)↔2=6∩7↔1		A_{1-2}	B	C_1 ; C_{2-1}	D_4		F_2
	Ploaie	Y_3	4(4)↔5→1		A_4		C_{2-1}	D_{3-1}		F_1
	Maica Scintila	Y_3	21↔10←3		A_{2-1}		C_{2-1}	D_{1-2}		F_1
	Miere și ceară	Y_3	14∩4←7		A_{1-1}		C_1	D_{3-1}		F_1
	Bășica de săpun	Y_3	10∩8↔2		A_{2-2}		C_{2-2}	D_{5-1} ; D_4	E_{1-2}	F_2
	Har	Z	22		A_{1-1}		C_1	D_{3-1}	E_{1-1}	F_1
	Vaca lui Dumnezeu	Y_1	16∩10←2		A_{1-1}		C_1	D_{3-1}	E_{1-1}	F_1
	Domnița	Y_1	6(2)∩8←10		A_{1-1}		C_1	D_{3-1}	E_{1-1}	F_1
	Zăbavă	X_4	4(3)		A_{2-1}		C_{2-1}	D_{5-1}		F_2
	Cîntec din fluier	Y_3	11→12→10↔1		A_3		C_1	D_{1-2} ; D_4		F_2
	Haide	Y_3	4→6(2)∩4←11=4→6(2)∩ 4∩8↔3		A_4		C_1	D_{1-2}	E_{1-1}	F_2
	Ora tîrzie	X_4	4(6)		A_4		C_{2-2} ; C_1	D_{2-2}	E_{1-2}	F_1
	Transfigurare	X_4	4(3)	?...	A_3		C_{2-2}	D_{1-2}	E_{2-2}	F_1
	Logodnă	Y_3	3(2)∩2∩3∩2∩3∩2(2)	?	A_{1-2}		C_1	D_{3-1}	E_{1-2} ; E_{2-2}	F_1
	Mirele	Y_3	9∩3←4		A_{1-2}	B	C_1	D_{3-1}		F_1
	Îngenunchiere	Y_3	4∩8∩7←1		A_{1-1}		C_1	D_{1-2}		F_1
	Mireasa	Y_3	3(2)∩4(2)∩6(2)		A_{1-1}		C_1	D_{1-2}	E_{1-2}	F_1
	Căsnicie	X_4	4(3)		A_{2-1}		C_1	D_{3-1}		F_1
	Ghicitoarea	Y_1	4→6(2)∩4(2)←6	?	A_{1-2}		C_1	D_{2-2}	E_{2-2}	F_1
addenda	Timpuri	Y_1	10→6→10=10→6(2)↔4		A_{1-1}	B	C_{2-1}	D_{3-2}	E_{2-2}	F_2
	Făclii	Y_1	8∩6(2)	?	A_{2-1}		C_1	D_4	E_{2-2}	F_2
	Bărăganul	Y_1	8∪6(2)←2		A_3		C_1	D_4		F_1
	O zi	Y_1	6∩4←2=6∩4∩1↔1		A_{2-1}		C_1	D_4	E_{1-2}	F_2

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
	Priveghere	Y_3	10∩6//9↔2←1=10∩4↔2 2//9↔2←1							
	Sfîntule	X_4	4(5)		A_{1-1}	B	C_1 ; C_{2-1}	D_{5-2} ; D_4	E_{1-1} ;E_{1-2}	F_2
	Un cîntec	Y_1	2∩6−4−6∩8↔4		A_{1-2}	B	C_{2-1}	D_{3-1}	E_{2-2}	F_1
	De dincolo	Y_3	5∩1∩4∩5∪1∪8=5∩1∩ ∩4∩5∪1∪6←2	?	A_{1-1}	B	C_1 ; C_{2-1}	D_{3-1}	E_{2-2}	F_2
	Înviere	Y_3	4(2)∩6∩2→3↔1		A_{2-1}		C_{2-2}	D_{1-3}	E_{1-2}	F_1
	Dragoste	Y_3	2(4)∩4∩3(2)∩1∩3←4		A_{1-1}	B	C_1 ; C_{2-2}	D_{1-2}		F_2
					A_4		C_1	D_{1-3}		F_1
Mărțișoare	Nu am...	Y_3	14∩3←1		A_{2-1}		C_1	D_{2-1}	E_{1-1}	F_1
	Să vedem...	Y_1	6∩10∩6=6∩10∩5←1	...	A_{2-1}		C_1	D_{2-1}	E_{1-1} ;E_{2-2}	F_1
	Frageda	Y_1	18∩2←8		A_4		C_1	D_{1-2}		F_1
	Cuvinte stricate	Y_3	8∩7↔6←1		A_{1-1}		C_{2-2} ; C_{2-1}	D_{2-1}	E_{1-2}	F_2
	Nu e	Y_3	12∩5∩3←6←2	!	A_{1-2}		C_1 ; C_{2-2}	D_{1-1}	E_{2-2}	F_1
Hore, Buruieni	Iarbă trează	Y_1	4(4)←2		A_3		C_{2-2}	D_4		F_1
	Nu v-am sădit	Y_4	4(4)		A_3		C_{2-3} ; C_1	D_{1-1}		
	În perdea	Y_1	4∩2∩4		A_{2-1}		C_1	D_{1-3}	E_{1-2}	
	Buruiană, nu știu care	Y_1	14∩4(2)↔6∩4(2)=14∩4(2)↔ 6∩4↔4		A_4		C_{2-1} ; C_1	D_{1-1}		
	Frunză palidă, floare galbenă	Y_3	5∩3∩6(2)∩4←4		A_{2-1}		C_{2-2}	D_{1-3}		F_2
	Colind	X_3	6(4)	...	A_{1-2}	B	C_{2-2}	D_4	E_{2-2}	F_1
	Crucea veche	X_4	4(4)		A_{1-1}	B	C_1	D_{1-1}		F_1
	Pui de vînt	Y_1	10∩2∩6∩4(2)←2		A_3		C_{2-2} ; C_1	D_{2-1}		F_1
	Urare	Y_1	4(4)∩2(2)		A_{1-2}		C_{2-2}	D_4		F_1
	Moștenire	Y_3	4←2∩4→2∩4∩2∩3↔1	!	A_{1-1}		C_{2-2} ; C_1	D_{5-2}		F_2
	Om de pămînt	Y_3	5∩7∩8→14∩4∩8∩10←9←3		A_4	B	C_1	D_{3-1}		F_1

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
	O lăcustă	Y_3	7∩6∩4(2)∩2∩6←2		A_4		C_1	D_{2-1}	E_{1-1}	F_1
	A venit	Y_3	3→9↔7(2)→1↔11←4		A_{1-1}	B	C_{2-1};C_{2-2}	D_{1-2}	E_{2-2}	F_1
	Vint străin	Y_3	6↔7∩18↔2		A_4		C_{2-1}	D_{2-1}	E_{1-2}	F_2
	Făcătură	Z	16		A_{1-1}			D_{1-2}	E_{1-1}	F_1
	Bilci în Aldebaran	Y_3	5∩8∩9∩3∩7→2=1→4∩8∩ 9∩3∩7→2	?	A_{1-1}		C_1	D_{2-1}	E_{2-2}	F_1
	Denie	Y_3	18↔7		A_{1-1}		C_1; C_{2-1}	D_{5-2};D_{1-2}	E_{1-2}	F_2
	Luna s-a	X_4	4(3)		A_{1-2}		C_1	D_{1-3}		F_1
	Cîntec de boală	Y_1	6∩2→10∩8(2)←4		A_{1-2}		C_{2-2}	D_{5-2};D_{1-2}	E_{1-2}	F_1
	Iese vatra	Y_1	4(4)←2		A_{1-1}			D_{3-1}		F_1
	Dacica	Y_3	8(2)∩4∩7∩4←2		A_{1-1}		C_1; C_{2-1}	D_4		F_1
	Într-un lac	X_4	4(3)		A_{1-1}		C_{2-1}	D_{1-3}	E_{1-1}	F_2
	Strigoi pribeag	X_4	4(6)		A_{1-1}		C_{2-1}	D_{1-2}	E_{1-1}	F_1
	Doi copii s-au dus	Y_3	3∩5∩4(2)	. . .	A_{1-2}	B	C_1	D_{2-1}		F_1
	Cîntec de buduroi	Y_3	10∩4∩6(2)∩7∩6→2		A_{1-1}		C_1	D_{3-2}		F_2
Hore	Abece	Y_1	6←12→6∩8∩6∩8∩12←10		A_{1-2}		C_{2-3}	D_{5-2}	E_{1-1}	F_1
	Hora lui Esop	Y_3	2(11)∩4∩5↔4		A_{1-1}		C_{2-1}	D_{5-1}		F_2
	Horă de hîtru	Y_1	4(2)∩8∩4∩6∩4∩10←6		A_{1-1}		C_{2-1}	D_{5-2}	E_{2-2}	F_1
	Horă de băieţi	Z	44=2(11)∩2(11)		A_{1-1}		C_{2-2}	D_{1-1}	E_{1-1};E_{2-2}	F_1
	Horă de ucenici	Y_1	2(7)∩4(2)∩2∩4(2)∩2∩(4)← 4←2(2)		A_{1-1}		C_{2-2}	D_{1-1}		F_1
	Horă în grădină	Y_1	4(4)←2	?	A_{2-1}		C_1	D_{2-2}		F_1
	Horă-n bătătură	Y_3	26←1		A_{1-1}			D_{2-1}		F_1
	Horă de şoareci	Y_3	10→11∩6(2)→12∩8(2)→9→ 18∩12∩20→8∩10 ↔6(2)∩4∩6←2(2)←4		A_{2-2}	B	C_{2-3}	D_{5-1}	E_{1-2}	F_1

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Alte cuvinte potrivite	Epigraf	A_4	4(4)		A_{1-1}		C_1	D_4 ; D_6	E_{1-2}	F_3
	Schivnicie	Y_3	4(3)↔1		A_3		C_{2-1}	D_{1-3}	E_{1-2};E_{2-2}	F_2
	Răzbunare	Y_1	12↔2		A_{2-1}		C_{2-2}	D_{5-2}		F_2
	În golf	X_4	4(3)		A_{1-1}		C_1	D_{1-3}		F_1
	Suiș	X_4	4(5)		A_{1-1}		C_{2-1} ; C_1	D_{1-2} ; D_6		F_2
	Voci	X_4	4(5)		A_3		C_1	D_{3-1}	E_{2-2}	F_2
	Inscripție	Z	16	?	A_{2-1}		C_1 ; C_{2-1}	D_{5-1}		
	Creion	X_4	4(3)				C_1	D_{1-3}		F_1
	Psalm	X_4	4(4)		A_4		C_{2-1} ; C_1	D_{5-2} ;D_{1-2}	E_{1-1}	F_1
	Teamnă de suflet	X_4	4(4)		A_3		C_{2-1}	D_{3-1}	E_{1-1}	F_1
	Confidență	X_4	4(5)		A_3		C_1	D_{1-1}	E_{1-1}	F_1
	Cirip	X_4	4(4)		A_3		C_{2-1}	D_{1-3}	E_{1-1}	F_1
	Potcovarii	Y_3	4(2)∩3(2)=4(2)∩2↔1		A_{1-1}		C_1	D_{1-3}	E_{1-1}	F_2
	Sonet de izbîndă	Y_3	4(2)∩3(2)=4(2)∩3↔3	!	A_{1-1}		C_{2-3}	D_{1-2}	E_{1-1}	F_2
	Inscripție pe un cuțit	A_4	4(2)		A_{2-2}		C_1	D_{1-1}		
	Cei doi orbi	Y_1	6(3)←2		A_{1-1}		C_{2-2}	D_{5-2}		F_2
	Nu te teme	X_4	4(4)		A_{2-1}		C_{2-2} ; C_{2-1}	D_{5-2} ;D_{3-2}	E_{1-1} ;E_{1-2}	F_1
Șapte cîntece cu gura închisă	Făt-Frumos	Y_1	4(16)∩6∩4(3)		A_4		$C_{?-1}$; C_{13}	D_{5-1} ;D_{1-2}	E_{1-2} ;E_{2-2}	F_1
	Aleluia		27∩4∩8∩9←1∩6∩5↔4		A_3	B	C_{2-3}	D_{5-2}	E_{1-2}	F_2
	Durerea mea...	Z	17		A_3	B	C_1 ; C_{2-2}	D_4	E_{2-2} ;E_{1-1}	F_1
	Mai mult pămînt	Y_3	12↔7∩5		A_4		C_{2-1} ; C_1	D_{1-2}		F_1
	Tot o sarică	Y_3	11↔3↔4	?	A_{1-1}		C_1 ; C_{2-2}	D_{5-2}	E_{2-2}	F_2
	Singure vin	X_0	10(2)		A_{1-2}	B	C_1 ; C_{2-2}	D_{1-1}		
	Toate stelele	Z	15		A_{1-1}		C_{2-2} ; C_1	D_{2-1}		F_2

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Din Abecedar	De pe podul rîului	Z	18	!	A_{1-1}		C_{2-2} ; C_1	D_{2-1}		F_1
	Dormi?	Y_3	7(2)∩10∩7		A_{1-1}	B	C_1	D_{5-1} ;D_{5-2}	E_{2-2}	F_1
	Iarna blajină	Y_1	4(3)∩8∩4∩12←4		A_{1-2}		C_{2-2}	D_{1-3} ;D_{2-1}		F_1
	Pe o piatră	Y_3	6(3)∩7		A_{1-1}		C_1	D_5 ;		F_1
	Unui prieten mic	X_4	4(4)	?	A_{1-2}		C_1	D_{2-1}	E_{2-2}	F_1
	Alfabetul	A_2	2(18)	?				D_{2-2}	E_{2-1}	
Drumul cu povești	Drumul cu povești	Y_3	4∩10→6∩8→10(2)→5∩9← ←2→8		A_4	B	C_{2-1} ; C_{2-2}	D_{5-2} ;D_{1-3}	E_{1-1}	F_1
	Coilndă de Crăciun	Y_3	28∩22∩21∩34∩46→30→33 ←10		A_{1-1}	B	C_1 ; C_{2-1} ; C_{2-2}	D_{5-2} ;D_{2-1}		F_1
Țara piticilor	Prefață	Y_3	30←8→5∩9		A_{1-1}	B	C_{2-1} ; C_{2-2}	D_5 ; D_4	E_{1-2}	F_1
	Țara piticilor	Y_3	11∩8∩10∩13←2←16∩20∩ 14∩25←4∩28∩120∩36∩20 ∩44∩20←2←40∩32∩43∩ 98∩21∩34∩18∩24∩20∩25 ∩30∩46∩10∩33∩30∩16∩ 14∩18←26∩10∩29—4—24 ∩52∩14∩31∩10—2—26∩ 44→2		A_{1-1}	B	C_{2-1} ; C_{2-2}	D_{5-1} ;D_{1-2}	E_{1-1}	F_1
	Inscripția cărții	Y_1	12∩10(2)6←2	?	A_3		C_1	D_4	E_{1-1} ;E_{2-2}	F_1
	Întoarcere	Y_3	4→2←4∩3←2∩4		A_{1-1}		C_{2-1} ; C_1	D_{3-2}	E_{2-1}	
	Șoim și fată	Y_3	3∩13∩8∩10∩18∩10(2)↔ 18∩4∩2←6		A_{2-2}		C_{2-1} ; C_{2-2}	D_{5-1}		

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Ziua albă	X_4	4(3)		A_3		C_1	D_{1-3}		F_1
Ziua cenușie	X_2	2(6)		A_{1-2}			D_{1-3} ; D_4		
Cătunul	Y_1	8←4∩4		A_{1-1}		C_{2-2}	D_{1-3}		F_1
Stă singuratic	X_4	4(4)=4(3)∩2↔2		A_{1-1}		C_1	D_{1-1}	E_{2-2}	F_2
Un plop uscat	X_4	4(4)		A_{1-2}		C_1	D_{3-2}		F_1
Rue de Saint-Pierre	X_4	4(4)				C_1	D_{1-3}		F_1
Domniță...	X_2	2(9)=2(6)↔2(3)		A_{1-1}		C_{2-1}	D_{3-2}	E_{1-1}	F_2
Cînd s-ar opri secunda	X_4	4(4)	?		B	C_{2-1}	D_{5-1} ;D_{1-1}	E_{2-2}	F_2
Flautul descîntat	Y_3	8∩9∩12(2)↔16∩24↔74∩44		A_{1-1}		C_{2-1} ; C_{2-2}	D_{5-1} ;D_{1-3}	E_{1-1}	F_1
		∩60∩22∩14→18↔10←14							
Păretele de var	Y_1	6∩4(2)←2		A_{1-2}		C_1	D_{3-1} ;D_{5-2}		
Ogor pustiu	Y_3	2∩4∩2(3)∩6∩3(2)←2				C_{2-2}	D_{1-3} ; D_4		F_1
Spuză fierbinte	Y_3	2(2)∩3(2)∩5∩1←2	!	A_{1-1}	B	C_{2-2}	D_{1-3} ;D_{1-2}		F_2
Bivol de jar	Y_3	4(2)∩2→4(2)↔1←1	?			C_{2-2} ; C_{2-1}	D_{5-1} ;	E_{2-2}	F_2
S-a culca o fiară	Y_3	5(2)∩4(2)=5↔5 // 4↔4	?	A_{1-1}		C_1 ; C_{2-1}	D_{5-1} ;D_{1-2}	E_{2-2}	F_2
Ce plîngi?		6←4(5)←2	?	A_{1-1}		C_1	D_4	E_{1-1} ;E_{1-2}	F_1
Păstrează	Y_3	4∩3∩6∩4=4∩3∩6∩2←2		A_{1-2}		C_1 ; C_{2-1}	D_4	E_{1-1}	F_1
Copilă	Y_3	4∩2∩4←2(2)∩4∩6∩3→2		A_{1-1}		C_1	D_{3-1}	E_{1-2}	F_1
Înțelepciune	Y_3	8→4∩2∩10∩7(2)∩8←6∩2		A_{1-1}	B	C_{2-1} ; C_{2-2}	D_{3-1}	E_{1-1}	F_1
François Villon	Y_2	13↔1	?	A_{1-1}		C_{2-2} ; C_1	D_4	E_{2-2}	F_2
Mă uit la flori	Y_1	20∩8↔6←2		A_{1-1}		C_{2-3}	D_{5-2}		F_2
Psalm	Y_1	8→6←16↔2		A_3		C_{2-3}	D_{5-2} ;D_{1-2}	E_{2-2}	F_2
M-au întrebat	Y_1	14↔16		A_3		C_{2-1} ; C_1	D_{1-2} ;D_{3-1}	E_{1-1}	F_1
Cînd veniră	Y_1	14∩10↔4		A_{1-1}		C_{2-1}	D_{1-2}	E_{1-2}	F_2
Altădată	Y_3	8∩15↔2↔2		A_{1-1}		C_{2-1}	D_{1-2}	E_{1-1}	F_2
Nu-nțelegeam	Y_1	12→2→		A_{1-1}		C_{2-1}	D_{1-2}	E_{1-1}	F_1

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Mărturie pe vioară și arcuș	Y_3	$3\rightarrow4(5)=3\rightarrow4(4)\leftrightarrow2\leftarrow2$		A_{1-1}		C_1	D_{3-1}	E_{1-2}	F_1
Crezi basmul. . .	Y_1	$2\rightarrow8(2)\cap4\cup8\cap6-3\rightarrow1$		A_{1-1}	B	C_{2-2}; C_1	D_4	E_{1-2}	F_2
Cîntec de faur	Y_1	$10\cap16\rightarrow12\cap16\leftrightarrow4$	?	A_{1-2}		C_{2-1}; C_{2-2}	D_{1-2}	E_{1-2};E_{2-2}	
Uite-l, vine	Y_3	$10\cap14\cap3(2)\cap2\leftrightarrow4\cap2\leftarrow2$		A_{1-1}		C_{2-3}	D_{1-2};D_{5-2}		F_2
Mihniri de tînăr cărturar	Y_3	$9\cap8(3)\cap6\cap8\cap6\cap10\cap12\cap$ $4\cap2\leftarrow4\cap5\leftarrow1$		A_{1-2}		C_{2-1}; C_{2-2}	D_{1-2}	E_{1-1};E_{2-2}	F_1
Inscripție pe o poartă de conac	Y_1	$4\cap2\cap4(2)\leftrightarrow2$		A_{1-1}		C_1	D_{1-1}		F_2
Inscripție pe mormînt	X_4	$4(3)=4(2)\cap2\leftrightarrow2$		A_{1-1}		C_1	D_4	E_{2-2}	F_2
Inscripție pe un inel	X_2	$2(5)$		A_3		C_1	D_4		F^1
Noi moștenim	Y_1	$6\leftarrow4(3)\leftrightarrow2$		A_{1-1}		C_{2-1}	D_{6-2}	E_{1-1}	F_2
Au trecut. .	Y_3	$13\cap15\leftrightarrow2$		A_{1-1}		C_{2-2}	D_4 ; D_{1-2}		F_2
Buruiana asta	Y_1	$6\cap12\rightarrow14\cap2(3)$		A_{1-2}		C_{2-3}	D_{3-2}		F_1
Într-un județ	Z	25		A_{1-1}		C_{2-2}; C_{2-1}	D_{1-3}	E_{1-1}	F_1
În satele și văile	Z	14		A_{1-1}		C_{2-2}	D_{1-1}		F_1
Da, e lung	Z	30		A_{1-1}	B	C_{2-2}	D_4 ; D_{1-2}	E_{2-2}	
Drumu-i lung	Y_3	$22\leftrightarrow1$	?	A_3		C_{2-2}	D_{1-3}	E_{2-2}	F_2
De la Jii, în drum	Y_1	$22\leftarrow4$		A_4	B	C_{2-2}	D_{1-1}		F_1
Desen romantic, zgîriat pe o amforă veche	X_4	$4(6)$				C_{2-3}	D_{5-1}	E_{1-1}	F_1
Adormitul din șanț (Arthur Rimbaud)	Y_3	$4(2)\cap3(2)$		A_3		C_1 ; C_{2-2}	D_{1-2}	E_{1-2}	F_1
Zmircul	X_4	$4(4)=4(3)\leftrightarrow1$		A_3		C_{2-1}	D_{1-1}	E_{1-2}	F_2
Răzbunare	X_4	$4(4)=4(3)\leftrightarrow1$	?	A_{1-1}		C_{2-1}	D_{1-2}	E_{2-2}	F_2
Păianjenul	Y_1	$18\leftarrow2$	!			C_1	D_{3-1}		F_1
Cîinele sufletului	Y_1	$6(2)\cap4(2)=6(2)\cap4\leftrightarrow2\leftarrow2$		A_{1-1}		C_{2-1}	D_{5-1}	E_{1-1}	F_2
Ce-i fi și tu?	Y_1	$10\cap4(3)$		A_{1-1}		C_{2-2}	D_{2-2}	E_{2-2}	F_1

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Cetate medievală	Y_1	8(2)→2∩4(2)				C_1; C_{2-2}	D_{1-3}	E_{1-1}	F_1
Clopotele	Y_3	4(3)∩3↔1		A_4		C_1	D_{3-1}	E_{2-2}	F_2
Tu	Y_3	4(3)∩10↔3←2		A_{1-1}		C_{2-1}	D_{5-2}; D_{3-2}	E_{1-1}	F_1
Rugăciune	Y_3	3∩4→8↔4		A_{2-1}	B	C_{2-1}; C_{2-2}	D_{5-2}	E_{2-2}	
Coșarul alb	Y_3	23∩3←2		A_{1-2}		C_1	D_{3-1}	E_{1-2}	
Transfigurare	Y_1	4(3)←2↔4				C_{2-2}; C_{2-1}	D_{1-2}	E_{1-1}	F_2
Epitaf	X_4	4(3)		A_{1-1}			D_{1-2}		
Epitaf	X_4	4(2)=4∩2↔2		A_{1-1}		C_{2-1}	D_{1-2}		F_2
Epitaf	X_4	4(3)		A_{1-1}		C_{2-2}	D_{1-2}	E_{1-1}	F_2
Epitaf	X_4	4(2)		A_{1-1}			D_{1-2}		
Doi frumoși	Y_1	10↔8↔4(2)	?	A_{2-2}		C_{2-3}	D_{3-1}	E_{2-2}	F_1
Pisanie	Z_{10}	10		A_{1-1}		C_1	D_{1-1}		
Inscripție pe catapeteasmă	Z	6		A_{2-1}		C_1	D_4		
Pisanie	X_4	4(3)		A_{1-1}		C_{2-3}	D_{1-1}		F_2
Pisanie	Z	4=2↔2				C_{2-1}; C_{2-2}			
Inscripție pe paraclis	Z	2					D_{1-1}		
Inscripție pe biserică	Z	2				C_{2-1}; C_{2-2}	D_{1-1}		
Inscripție pe o pînză de barcă	X_4	4(3)					D_{3-2}; D_6		F_1
Inscripție pe tobă	Z	2=1↔1				C_{2-2}	D_{1-1}		
Inscripție pe un craniu	Z	6		A_{1-1}		C_{2-1}	D_{1-1}		F_2
Inscripție pe Ararat	X_4	4(4)	?	A_{1-1}		C_{2-2}	D_{5-2}	E_{2-2}	F_2
Inscripție pe steag	X_4	4(2)=4↔2←2		A_{2-1}		C_{2-1}	D_{1-1}		F_1
Inscripție pe ușa poetului	X_4	4(4)		A_{1-1}		C_{2-3}	D_{1-2}	D_{1-1}	F_1
Inscripție pe cotețul lui Hoțu	Y_1	6(2)→12∩6←4		A_{1-1}		C_1	D_{1-1}		F_1
Reminiscențe	Z	38		A_{1-1}		C_{2-2}	D_{1-2}; D_4	E_{1-2}	F_2
Inscripție pe pereții chiliei	Y_3	10←3←13↔7		A_4	B	C_1	D_{1-2}	E_{1-1}	F_1

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Inscripție pe dosul unui portret	Y_1	4(2)∩6(3)	.	A_{1-2}	B	C_1 ; C_{2-2}	D_{1-2} ; D_4	E_{2-2}	
Inscripție în pantoful logodnicei	X_4	4(3)	.	A_{2-1}		C_1	D_4 ; D_{1-2}	E_{1-1}	F_1
Inscripție în inel	Z	2	.				D_4		
Serenada	Y_3	4(6)∩6←1	.	A_{1-1}		C_1	D_{1-2}		F_1
Apocalips	Y_1	4→10∩11∩8=4→10∩11 ∩6←2	.	A_{1-1}		C_{2-2}	D_{5-1} ;D_{3-1}	E_{1-2}	F_2
Inscripție pe oglinda mare	Z	10=8←2	.	A_{1-1}		C_{2-1}	D_{1-1}	E_{1-1}	F_1
La treabă	X_4	4(7)	ç	A_{1-1}		C_{2-1}	D_{5-1}		F_1
Romanță	Y_1	4(6)∩2(2)	ç	A_{1-1}		C_{2-3}	D_{1-2}		F_1
De ziua cărturarului	X_4	4(4)	.	A_{1-1}		C_{2-2}	D_{1-2}		F_1
Pizma	Z	28	.	A_{1-1}		C_{1-} ; C_{2-2}	D_{5-1}	E_{1-1}	F_1
Consolări	X_4	4(6)	?	A_{1-1}		C_{2-2}	D_{5-1}	E_{2-2}	F_1
Sarcină sacră	Z	19=16↔3	.	A_{1-1}		C_1	D_{3-1} ;D_{5-2}		F_2
Ai văzut?	Y_1	4(4)←7	ç	A_{1-1}		C_{2-2}	D_{5-2}	E_{2-2} ; E_{1-2}	F_1
Neguțătorul umilit	Y_1	6(2)∩4←2	.	A_{2-1}		C_1	D_{3-1}	E_{1-2}	F_1
Cuprinsul	Y_1	8←4←2	.	A_{1-1}		C_1	D_{1-2} ; D_4	E_{2-2}	F_1
De cînd mă știi	Y_3	4∩6(4)↔3=4∩6(4)∩2↔1	?	A_{1-2}		C_{2-3}	D_{5-2} ;D_{1-2}	E_{2-2}	F_2
Nici suferințele nu sînt la fel	X_4	4(3)	.	A_{1-1}		C_{2-1}	D_{1-2}	E_{2-2}	F_2
Cînd ei se bucură	Y_1	6(2)∩8↔1	?	A_{1-1}		C_{2-1}	D_{1-2}	E_{1-2} ; E_{2-2}	F_2
De multe ori	Y_1	10∩6←2	?	A_3		C_1	D_{1-2} ; D_4	E_{2-2}	F_2
Cîte puhoaie!	X_4	4(5)=4(2)↔4(3)	.	A_{1-2}		C_{2-1}	D_{1-2}		
Omule	Y_3	7∩8↔1	.	A_{1-1}		C_{2-2}	D_{1-2}	E_{1-2}	F_2
Și dumneata?	X_4	4(4)	.	A_{1-1}		C_{2-1}	D_{1-2}	E_{2-2}	F_1
addende									
Ce mai năvală!	Y_1	8(2)→6↔4	?	A_3		C_{2-1}	D_{3-1}	E_{2-2}	F_2
Blesteme de babă	Y_1	58←16		A_{2-1}		C_{2-2}	D_{1-2}	E_{1-2}	F_1

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Prisaca	Stupul lor	X_4	4(4)=4(2)↔4(2)		A_4		C_{2-3}	D_{5-1}	E_{1-1}	F_1
	Iscoada	X_4	4(3)		A_{1-1}			D_{1-1}	E_{1-1}	F_1
	Paza bună	X_4	4(4) = 4(3)↔4(1)		A_3		C_{2-1}	D_{5-1}	E_{1-1}	F_2
	Tilharul pedepsit	Y_1	4∩6↔4∩8←4		A_{2-2}		C_{2-1}	D_{5-1}	E_{1-1}	F_1
	Fetica	Z	25=23←2	!	A_{2-2}		C_1	D_{5-1};D_{2-1}	E_{2-2}	
	Zdreanță	Y_1	33←4		A_{1-1}		C_{2-1}	D_{5-1};D_{1-2}	E_{1-2}	F_1
	Bănuțul	Z	36		A_{1-1}			D_{3-1}; D_5	E_{1-1}	F_1
	Ghicitoare	Y_2	7←1	?	A_{2-2}			D_{2-2}		F_1
	Arici, arici, bogorici	Z	21		A_3	B	C_{2-1}	D_{2-2}	E_{1-1}	F_1
	Părechi	Y_1	4(4)←2		A_{1-1}			D_{1-1}		F_1
	Nepăsare	Z	11		A_{1-1}		C_1	D_{2-1}	E_{1-2}	F_1
	Inimă de ciine	Y_1	4(3)←2		A_{1-1}		C_1	D_{1-1}		F_1
	Meiul	Y_3	4∩3∩5←4		A_{1-1}		C_1	D_{1-1}	E_{1-1}	F_1
	Mița	X_4	4(6)=4(4)←2(2)					D_{2-1}		F_1
	Giri-Giri	X_4	4(5)		A_{1-1}		C_1	D_{2-1}		F_1
	Pui de greier	X_4	4(4)				C_1	D_{2-1}	E_{1-1}	F_1
	Iada	Y_1	4(3)←2					D_{1-1}		F_1
	Clocitoarea	Y_1	34←4	?	A_{1-1}		C_{2-1}	D_{2-1}	E_{2-2};E_{1-1}	F_1
	Baba-n sat	Z	16=12↔4		A_{1-1}		C_{2-1}	D_{1-2}	E_{1-1}	F_2
1907 — Peizaje	Cuvînt înainte	Y_1	4(4)←3→1		A_{1-2}			D_{2-1}	E_{2-2}	F_1
	Pe răzătoare	Y_1	16↔2		A_{1-1}		C_{2-1}; C_{2-2}	D_{1-2}	E_{1-2}	F_2
	Răzvrătitul	Y_3	2→27∩10∩14↔12		A_{1-1}	B	C_{2-1}	D_{1-2}	E_{1-2}	F_2
	Lipsesc morminte	X_4	4(8)		A_{1-2}		C_{2-2}	D_{5-1}	E_{1-2};E_{1-1}	F_1
	Coconu Alecu 1	Y_3	4(2)∩3(2)		A_{1-1}		C_{2-1}	D_{1-2}		F_1
	2	X_4	4(6)		A_{1-2}		C_{2-1}	D_{1-2}; D_5	E_{2-1}	

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
3	Y_1	12←6		A_{1-1}	B	C_{2-1}	D_{1-2}; D_5		F_1
4	Y_2	5←15		A_{1-1}		C_{2-1}	D_{1-2}; D_5	E_{1-2}	F_1
5	X_4	4(7)		A_{1-2}		C_{2-1}	D_{1-2}; D_5		F_1
Cămașa de nuntă	Y_1	4(2)∩6∩4(3)=4(2)∩6∩4(2)←2↔2	?	A_{1-1}		C_{2-1}	D_{5-1}; D_{1-2}	E_{2-2}; E_{1-1}	F_2
Duduia	X_4	4(8)=4(7)∩3↔1	!	A_{1-1}		C_{2-2}; C_{2-1}	D_{1-2}	E_{1-1}	F_2
Punga	X_5	5(5)		A_{2-2}		C_{2-1}; C_{2-2}	D_5; D_4		
Doină pe fluier	Y_1	16∩14↔28∩10↔58		A_4	B	C_{2-1}	D_5; D_{1-2}	E_{1-2}	F_1
Doină pe mai	Y_1	94∩70			B	C_{2-1}; C_{2-2}	D_{1-2}; D_5	E_{1-2}	F_1
Doină	Z	24=20↔4		A_{1-1}	B	C_{2-1}	D_{3-1}		F_2
Doină din frunză	Z	32		A_4		C_{2-1}	D_{1-2}; D_{2-1}	E_{1-1}; E_{1-2}	F_1
E advocat	Y_3	10∩14∩18∩9∩20∩17∩15∩18←24→8↔4		A_{2-2}	B	C_{2-1}; C_{2-2}	D_{1-2}	E_{1-2}	
Cauza cauzelor	Y_3	22∩40←31∩23←18		A_{1-2}	B	C_{2-1}	D_5; D_{1-2}	E_{1-1}	F_1
Trecînd ciocoiul	Y_1	8→12		A_{1-1}		C_{2-1}	D_{1-2}		F_2
Un colț de țară	X_4	4(10)		A_{1-1}		C_{2-1}	D_{1-2}; D_5		F_1
Raport de prefect	X_4	4(5)=4(4)∩2↔2		A_{1-2}		C_{2-3}	D_{1-2}; D_5	E_{1-2}	F_2
Telegramă cifrată	X_4	4(7)	!	A_{1-1}	B	C_{2-1}; C_{2-2}	D_{1-2}		F_1
Răspuns la telegramă	X_4	4(6)=4(5)←4(1)		A_{1-1}		C_{2-2}	D_5	E_{1-1}	F_1
Replică la răspuns	Z	34=14←16↔4		A_{1-1}	B	C_{2-2}	D_{1-2}	E_{1-1}	F_2
Flămînzenii	Y_3	23←4		A_{1-2}		C_{2-1}	D_{1-1}	E_{1-1}	F_1
Boierii	X_2	6(5)		A_{1-2}		C_{2-3}	D_{1-2}; D_{3-2}		
Vacile	Y_1	6→4(7)←6		A_{1-2}		C_{2-1}	D_{5-1}	E_{1-1}	F_1
Arenda	Y_3	4←11∩14∩10↔2	!	A_{1-1}	B	C_{2-1}	D_{1-2}	E_{2-1}	F_1
Cucuoana-mare	Y_3	27→32↔14∩4∩7←1		A_4	B	C_{2-3}; C_{2-2}	D_{1-2}		F_1
Fugara	Y_3	33←4		A_{1-2}	B	C_{2-2}	D_{1-2}	E_{1-1}	F_1

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
addenda	Stane, căpitane	Y_1	52→6↔10		A_{1-1}	B	C_{2-3}	D_5 ; D_{1-2}	E_{1-1};E_{2-2}	F_1
	Pătru al Catrinei	Y_2	23←111		A_{1-1}	B	C_1 ; C_{2-3}	D_5 ; D_{1-2}	E_{1-1}	F_1
	Satul ei?	Y_1	4∩6∩4=4∩6∩2←2		A_{1-1}		C_{2-2}	D_{3-2}	E_{1-2}	F_1
	O răzbunare	Y_3	32(2)∩45∩10∩18∩20∩8↔ 18∩102←2←4		A_3	B	C_{2-1} ;C_{2-2}	D_5 ; D_{1-2}	E_{1-1}	F_1
	Ultimul ordin de la interne	X_4	4(4)=4(3)↔4(1)		A_{1-1}		C_{2-1}	D_4	E_{1-2}	F_2
	În deșert	Y_3	11∩4(2)↔2		A_4		C_{2-3}	D_{1-1}	E_{1-2}	F_2
	Epilog	Y_3	28∩10∩35←2		A_{1-1}	B	C_{2-2} ; C_{2-3}	D_4	E_{1-1}	F_2
	Destine	Z	24		A_{1-1}	B	C_{2-1}	D_{1-2} ; D_4	E_{1-1}	
Stihuri noi	Parada	Y_3	12∩22∩40∩8∩10→9∩8∩ 19←4		A_{1-2}	B	C_1	D_{3-1} ; D_6	E_{2-2}	F_1
	Două capre	X_4	4(4)		A_{1-1}			D_{2-1}		F_1
	Creion	X_4	4(2)					D_{1-3}		F_1
	Noaptea	X_4	4(4)		A_3		C_{2-1}	D_{5-2}	E_{1-2}	F_1
	Adormita	X_4	4(3)		A_{1-1}		C_1	D_{1-2}	E_{1-1}	F_1
	Creion	Y_1	4(3)←2		A_{1-1}		C_{2-2}	D_{1-2}	E_{1-1}	F_1
	Cățeii și păduchii	Y_3	10↔11↔10∩8(2)↔4(3)←2		A_4		C_{2-3}	D_{5-1}		F_1
	Steaua-n iarbă	X_4	4(5)				C_1	D_{2-2} ; D_6	E_{1-1} ;E_{2-2}	F_1
	Nici nu-i pasă	X_2	2(9)		A_{1-1}		C_1	D_{1-1}	E_{2-2}	F_1
	Cinci pisici	X_4	4(5)=4(4)↔4(1)		A_{1-1}		C_{2-1}	D_{2-1}		F_2
	Joc de creion	Y_1	4(6)∩6		A_{1-1}		C_{2-3}	D_{1-1}	E_{1-1}	F_1
	Didactică	Y_3	8→99		A_{1-2}	B	C_{2-1} ; C_{2-2}	D_{1-2}		
	Hamlet (încercare de sinteză)	Y_2	40∩60→1. . . . .↔20				C_{2-2}			

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Carnet — Mai 1944	Păsările de fier	X_4	4(6)		A_3	B	C_{2-3}	D_{3-1}		F_1
	Două nopți	Y_3	4(4)←1		A_{1-2}	B	C_{2-2}	D_{1-3}	E_{2-2}	
	Măgăoaia	Y_1	4(3)↔2		A_{1-2}		C_{2-1}	D_{1-1};D_{1-2}	E_{1-2}	F_1
	Cinci sute de coșciuge	Z	20=18←2		A_{1-1}			D_{1-3}		F_1
	Convoiul sicrielor	Z	27		A_{1-1}		C_{2-2}	D_{1-3}; D_4	E_{1-1}	F_1
	Moartea-n vatră	Z	84		A_{1-1}	B	C_{2-2}	D_{5-1}	E_{1-1}	F_1
	Un lazaret	X_4	4(6)		A_{1-1}		C_{2-2}	D_{1-3}		F_1
	Erau trei	Z	16=14↔2		A_{1-1}		C_{2-2}	D_4		F_2
	Glorie	Z	18		A_{1-1}		C_{2-2}	D_{1-3}		F_1
	Paznicul	X_4	4(3)=4(2)←3↔1		A_{2-1}		C_{2-3}	D_{1-1}		F_2
	Ce vrei?	Y_1	4∩6∪4(3)	?	A_{1-2}		C_{2-1}	D_{1-2}	E_{2-2}	F_1
addande	De înviere	X_4	4(4)		A_{2-1}		C_{2-3}	D_{3-1}		
Cîntare omului	Umbra	X_4	4(6)=4(5)∩2←2		A_3		C_1	D_{3-1}		F_1
	Nici-o silabă-ntreagă	Y_1	4(5)↔2=4(2)↔4(2)↔2		A_4	B	C_{2-1}	D_{5-2}	E_{1-1};E_{2-2}	F_2
	Pînă atunci	Y_2	15←1		A_{1-2}		C_{2-1}	D_{3-1}		F_1
	Împlinire	Z	22=20→2		A_{1-2}		C_{2-2}	D_{1-3};D_{1-2}	E_{1-1}	F_1
	La stele	Z	34		A_4	B	C_{2-3}	D_{5-2};D_{3-2}	E_{1-1}	F_1
	Flacăra păzită	Z	16=14←2		A_{1-1}		C_{2-1}; C_{2-2}	D_{3-1}	E_{2-1}	F_1
	Născocitorul	Z	36=4→30←2		A_{1-1}	B	C_{2-2}	D_4	E_{1-2}	F_1
	Pe drum	Z	14=4→8←2		A_{1-1}		C_{2-2}	D_{3-1}	E_{1-2}	F_1
	Chemarea înălțării	Z	31=→1→3←23→4		A_4	B	C_{2-1}	D_{3-2}	E_{1-2}	F_1
	Eu, umbra	Z	28=26←2		A_{2-2}		C_{2-1}	D_{3-1}		
	Mîna lui	Z	20=18↔2		A_{1-1}	B	C_{2-1}	D_{3-1}	E_{2-2}	F_2

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Să ţi-o sărut	Z	28=→7→19↔2		A_4	B	C_1	D_{3-1} ; D_4	E_{2-3}	F_2
A, E, I, O, U	Z	40=1→37←2		A_{1-1}			D_{1-1}	E_{1-1}	F_1
Adame	Z	10=→1↔6→3	?	A_{1-1}		C_{2-1}	D_{1-1}	E_{2-2} ; E_1	F_1
Dar ochii tăi?	Z	44=1→27 // 12↔4		A_4	B	C_{2-2}	D_{3-1}	E_{2-2}	F_2
Mai sus	Z	22=20↔2		A_{1-2}		C_{2-2}	D_{1-2}	E_{1-2}	F_2
Om cu om	Z	6		A_{1-2}		C_{2-2}	D_{3-1}		
Copil din flori	Z	40=→2→2→31∩13←2		A_4	B	C_{2-2}	D_{1-2}	E_{2-2}	F_1
Nunta	Z	30=→4→6∩2←13←4		A_4	B	C_{2-2}	D_{3-2}	E_{1-1}	F_1
Din taine	Z	16=14↔2		A_{1-1}		C_{2-1}	D_{3-1}	E_{2-2}	F_2
Trufaşul	Z	18=→2→16		A_{1-2}	B	C_{2-1}	D_{5-1}	E_{1-1} ;E_{1-2}	
Prietenia	Z	32=↔2←26→4		A_4	B	C_{2-1}	D_{1-2}	E_{2-2} ;E_{1-1}	F_1
Jale	Z	30=→1∩27←2		A_{1-2}	B	C_{2-2} ; C_{2-1}	D_{1-1}	E_{1-2}	
Luptă şi război	Z	22=18←4		A_{1-1}		C_{2-1} ; C_{2-2}	D_{1-1} ;D_{2-1}	E_{1-2}	F_1
Rînduiala	Y_2	57↔1=5↔52↔1				C_{2-1}	D_{5-1}	E_{1-2}	F_2
Un altul zise	Z	37		A_{1-1}	B	C_{2-1} ;C_{2-2}	D_{1-3}	E_{2-2}	F_1
Temeiul ni-i frăţia	Z	61=1→58←2		A_{1-1}	B	C_{2-2}	D_{1-2}	E_{1-1}	F_1
A mai trecut o vreme	Z	38=4→30↔4		A_{1-1}	B	C_{2-1} ; C_{2-2}	D_{3-2}	E_{1-2}	F_2
A fost o noapte oarbă	Y_1	26←2=2→24←2		A_{1-1}	B	C_{2-2}	D_{5-2}	E_{1-2}	F_1
Cel ce gîndeşte singur	Y_1	32←2		A_{1-1}		C_{2-2}	D_{1-2} ; D_4	E_{1-2}	F_1
addenda									
Vestitorul	Z	84=→1→81↔2		A_{1-1}	B	C_{2-2}	D_{1-2} ; D_4	E_{2-2} ;E_{1-1}	F_2
Război şi pace	Z	53		A_{1-2}	B	C_{2-1}	D_{1-2}	E_{2-2} ;E_{1-1}	F_1
Fabula	Y_3	54∩9←1=24→30←9←1		A_{1-2}	B	C_1	D_4	E_{1-1}	F_1
Prefaţă la Fabule de Krîlov	Y_1	26∩30=26→28←2		A_{1-2}	B	C_1	D_4 ; D_6		F_1
Balada maeştrilor	Z	41=37←4	!			C_{2-2}	D_4 ; D_{5-1}	E_{1-3}	F_1

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Stihuri pestrițe									
Cuiul	Y_1	20→14↔1		A_3		C_{2-1}	D_{5-1}		F_2
Comoara	Y_3	41∩17∩8∩16=41∩17∩8∩ 14←2		A_{2-2}		C_{2-3}	D_{5-1}		F_2
Volumul și crîmpeiul	Y_1	24∩20		A_{2-2}	B	C_{2-1}	D_{5-1}	E_{2-2}	F_2
Acul și ața	Y_3	6→23↔23↔8←16↔4		A_{1-1}		C_{2-1}	D_{5-1}		F_1
Scîndura	Y_1	26←4		A_{2-2}		C_1	D_{5-1}		F_1
Putina cu clei	Y_1	28∩16←2		A_{2-2}		C_1	D_{5-1}		F_2
Dihania	Y_3	24∩16←4→15↔8		A_{2-2}		C_{2-1}	D_{5-1};D_{3-1}		F_1
Biblioteca	X_4	6(14)		A_{2-2}		C_{2-2}	D_{5-1}	E_{1-2}	F_1
Gîsca inspirată	X_1	4(3)		A_4		C_{2-2}	D_{5-1}		F_2
Păianjenul negru	Y_3	17∩8∩4∩6↔2→8↔6		A_{1-1}		C_{2-1}	D_{3-1}	E_{2-2}	F_2
Un critic	X_4	4(7)=4(5)←4(1)↔4(1)		A_{2-2}		C_{2-1}	D_{5-1};D_{1-2}	E_{1-1}	
Idealist	X_4	4(6)=4(5)∩2↔2		A_{1-2}		C_{2-2}	D_{1-2}	E_{2-2}	
Prietenul sufletesc	Z	41=40↔1		A_{2-2}		C_{2-2}	D_{1-2}	E_{1-1};E_{2-2}	F_1
Cultură	X_4	4(6)		A_{1-1}		C_{2-2}-C_{2-1}	D_{1-2}	E_{2-2}	F_1
Evoluție	Y_3	4(2)∩3(2)=4(2)∩3(1)←3(1)	?	A_{2-2}		C_{2-2}	D_{1-2}	E_{2-2}	F_1
Cine fuge?	Z	40		A_3		C_{2-2}	D_{1-2};D_{2-2}	E_{1-2}	F_1
Scrisoare. Din țară-n țară	Y_3	19→16→15←5		A_3	B	C_{3-1}	D_{1-2}	E_{1-2}	F_2
Gura lumii	Y_3	8(2)↔5←8(2)←2		A_4		C_{2-1}	D_{5-1}		F_1
Balada înghițitorului	Y_3	11(2)←2(2)=11(2)∩2(1)←2(1)		A_{2-2}		C_{2-3}	D_{5-1};D_{1-2}		F_2
Un vis urît	Y_1	12→14∩26↔4		A_{1-2}		C_{2-3}	D_{5-1};D_{1-2}	E_{1-1};E_{1-2}	
Foaie verde la Paris	Y_3	16→24∩22→6∩19∩79∩ 125↔17	!	A_{1-1}	B	C_{2-1}; C_{2-2}	D_{5-1};D_{1-2}	E_{1-2}	F_2
Trișca	Y_1	40→48↔14←20		A_{2-2}		C_{2-3}	D_{5-1};D_{1-2}	E_{1-1}	
O furnică	Y_1	6(2)←10∩6(2)		A_{1-1}		C_1	D_{1-1}	E_{2-2}	F_1
Smaranda	Y_1	4(4)∩6∩4(2)←2		A_{1-1}	B	C_{2-3}	D_{1-2}		F_1

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
	Giuvaere	Y_3	6→14∩6←5		A_{1-1}		C_1; C_{2-1}	D_{3-1}	E_{1-1};E_{1-2}	F_1
	Secera	X_4	4(4)		A_{1-1}	B	C_1	D_{3-1}		F_1
	La coşit	Y_1	4(3)→6←2		A_{1-2}		C_1	D_{5-2};D_{2-1}	E_{1-1}	F_1
	Zmeu	Y_3	43∩18→43→16←5∩4→10←4		A_{2-2}	B	C_{2-1}; C_1	D_{5-1};D_{1-1}	E_{1-2}	
	Greierele	Y_2	53←35	!	A_{1-1}		C_1	D_{1-1}	E_{2-2}	F_1
	Noapte de an. Colindeț	Y_3	13→12∩16−13−8∩12←25		A_3	B	C_{2-2}	D_{5-2};D_{1-3}	E_{1-1}	
	Viscolul	Y_3	16→11∩10→8∩18		A_3	B	C_{2-2}	D_{1-3};D_{5-2}	E_{2-2}	F_1
	Mormînt în drum	Y_3	4(2)∩3(2)=4(2)↔2(1)←2(1)		A_{1-1}		C_{2-1}	D_{5-1};D_{1-2}	E_{1-2};E_{2-1}	F_2
	Cristelnița	Z	14		A_{1-2}		C_{2-1}	D_{1-2}; D_4	E_{1-1}	
	Mesajul	Y_3	4(2)∩3(2)=4(2)∩3(1)↔3(1)		A_{1-2}		C_{2-1}	D_{1-2}	E_{2-2};E_{1-1}	F_2
	Alteță	Y_3	4(2)∩3(2)=4(2)∩3(1)↔3(1)	?	A_{1-1}		C_{2-2}	D_{1-2}	E_{2-2}	F_2
	Cancelarul	Y_3	4(2)∩3(2)=4(2)∩3(1)←3(1)		A_{1-1}		C_{2-1}	D_{1-2}	E_{1-1}	F_1
	A fost, n-a fost?	Y_3	4(2)∩3(2)		A_{1-2}		C_{2-2}	D_{1-2}ö	E_{2-2}	
Frunze	Cîntec	Y_2	5∩7		A_3		C_1	D_{1-2}; D_6	E_{1-1}	F_1
	Răscruce	Y_1	4(2)∩2∩4(3)		A_{2-1}		C_1	D_{1-2}	E_{2-1}	F_1
	Cîntec de seară	Y_1	12←8	!	A_{1-2}		C_1	D_{1-2}	E_{1-1}	
	De ce-aş fi trist?	Y_1	8(3)∩2(2)=8(3)∩2(2)↔Şi totuş	...	A_{1-1}	B	C_{2-3}	D_{1-2}	E_{1-2};E_{2-2}	F_2
	Lin...	Y_3	6∩4∩6∩5=6∩4∩6∩3↔2		A_{1-2}		C_1	D_6		F_2
	Cîntec la fereastră	Z	19=15←4	?	A_{1-1}		C_1	D_{1-2}	E_{2-2}	F_1
	Pasul dulce	X_4	4(5)		A_{1-1}		C_{2-1}	D_{1-2}	E_{1-2}	F_1
	Ți-e sufletul...	Y_3	4(3)∩3↔4		A_{2-1}		C_{2-1}	D_{1-2}; D_6	E_{1-2}	F_2
	S-aştept?	Z	15=13←2	?	A_{1-1}		C_{2-1}	D_{1-2}	E_{2-2}	F_1
	Păsăruica	Z	19		A_3		C_1	D_{1-1}		F_1
	Bursuc	Z	12=11↔1	...	A_{1-1}		C_1	D_{1-1}	E_{1-1}	F_2

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
	Prietenul	Z	21		A_{1-1}		C_1	D_{1-1}		F_1
	Seară de mai	X_2	$2(4)=2\rightarrow2(2)\leftrightarrow2(1)$		A_{1-1}	B	C_{2-3}	D_{5-2}		F_2
	Gravură veche	X_4	4(4)		A_{1-1}		C_1	D_{1-2}		F_1
	Altar la Putna	Z	18		A_{1-1}	B	C_1	D_{1-1}; D_4		F_1
	Natură moartă	Z	$16=12\leftarrow4$	?	A_{1-1}		C_1	D_{3-1}	E_{2-2}	F_1
	Miracol	X_4	4(4)		A_{1-1}		C_1	D_{1-1}		F_1
	Frunze pierdute	X_4	4(4)		A_{1-2}		C_1	D_{1-2};D_{2-1}	E_{1-1}	F_1
	Vine de la sine	X_4	$4(3)=4(2)\cap2\leftrightarrow2$		A_{1-1}		C_{2-1}	D_4		F_2
	Din peșteri	X_4	$4(5)=4(1)\leftrightarrow4(2)\leftarrow4(2)$	?	A_4		C_{2-1}	D_{1-2}	E_{2-2}	F_1
	Deșertăciune	Y_1	$4(6)\leftrightarrow2$		A_{1-1}		C_{2-3}; C_1	D_{1-2}	E_{2-2};E_{1-2}	F_2
	Lucefere	Z	16		A_{1-1}		C_1	D_{1-1}	E_{1-2}	F_1
	Poema	X_4	4(4)		A_{1-1}		C_1	D_4	E_{1-1}	F_1
	Haruri	Y_3	$1\rightarrow5\cap10(2)\cap24\leftrightarrow12\leftarrow4$		A_{1-1}		C_{2-3}	D_{5-2};D_{1-2}	E_{1-2}	F_1
	Psalm	Y_1	$4(4)\leftrightarrow2$		A_3		C_{2-3}	D_{5-2};D_{1-2}	E_{1-2}	F_2
Adam și Eva	Adam și Eva	Y_1	$6\rightarrow8(2)\rightarrow4(2)\leftarrow2$		A_{1-1}		C_1	D_{5-2}		F_1
	Paradisul	Y_3	$14\cap6\cap8(2)\leftarrow2$	!	A_{1-2}		C_{2-2}	D_{5-2}		F_1
	Porunca	Y_1	$4\cap6(2)\leftarrow14$		A_4	B	C_{2-3}	D_{5-2}		F_2
	Păcatul	Y_1	$8(3)\cap6$		A_{2-2}		C_{2-3}	D_{5-2}		
	Pedeapsa	Y_1	$4(6)\leftrightarrow2$		A_{2-2}		C_{2-1}; C_{2-2}	D_{5-2}	E_{1-1}	F_2
	Năluca	Y_3	$5\cap10$		A_{1-2}		C_{2-3}	D_4		
	De-abia plecaseși	Y_1	$4\leftarrow2\leftarrow4$	?	A_{2-1}		C_{2-2}	D_{1-2}	E_{2-2}	
	Așteptare	Y_3	$8(2)\leftarrow11$	?	A_{1-1}		C_{2-2}; C_1	D_{3-1}	E_{1-2};E_{2-2}	F_1
	Ecourile-acestea	Y_1	$4(2)\leftarrow6$		A_3		C_1	D_4	E_{1-1}	F_1
	Mi-ește	Y_2	$19\leftarrow3=2\leftrightarrow17\cap2\leftrightarrow1$		A_{1-2}		C_{2-3}; C_1	D_{3-1}	E_{1-2}	F_2

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Poeme noi	Streină	X_4	4(4)	?	A_{1-1}	B	C_1	D_{3-1}		F_1
	Spuneai ceva?	Z	14		A_{1-1}		C_{1-2};C_{2-2}	D_{1-2}; D_6	E_{2-2}	F_1
	Urare la nuntași	Y_3	$4\to 6(2)\cap 3\cap 4\leftarrow 2$	!	A_{1-2}		C_1	D_4	E_{1-2}	F_1
	Păsările cerului	Y_3	$6\to 12\leftarrow 7\cap 11(2)\cap 8$	...	A_{1-1}		C_1	D_{2-1}	E_{2-2}	F_1
	Scrisoare	Z	10		A_{1-2}		C_1- C_{2-2}	D_{1-2}	E_{1-1}	F_1
	Din balcon	Z	$18=17\leftarrow 1$		A_{1-2}		C_1	D_4	E_{1-1}	F_1
	Solie pierdută	Y_3	$2(8)\cap 3\leftrightarrow 1$		A_{1-1}		C_{2-2}	D_{5-2}	E_{1-2}	F_2
	Inscripție de bărbat	X_4	4(3)	!	A_{1-1}		C_1	D_{1-2}	E_{1-1}	F_1
	Inscripție de femeie	Z	28		A_{1-1}	B	C_1	D_{1-2}	E_{1-1}	
	Creion	Y_3	$6\leftarrow 2\to 4\cap 5\leftarrow 1$	?	A_{1-2}		C_1	D_{1-2}; D_4	E_{1-1}	F_1
	Poetului necunoscut	Y_1	$10\leftarrow 4$		A_{2-2}		C_{2-3}	D_{5-2}	E_{1-1}	
	Marele cioclu	Y_3	$15\cap 19\cap 6\cap 10(2)\to 4\cap 10(2)\leftrightarrow 6\cap 4$		A_4	B	C_{2-2}; C_{2-3}	D_{5-2};D_{1-2}	E_{1-2}	F_1
	Nu spune	Z	16		A_3		C_{2-2}; C_1	D_{1-2}	E_{1-2}	F_1
	Psalmistul	Y_1	$16\to 28\cap 26\to 24\to 34\cap 10\leftrightarrow 2$	...	A_4	B	C_{2-1}	D_{5-2};D_{1-2}	E_{2-2}	F_2
	Dalila	—	—				C_{2-2}			
	Focul și lumina	—	—		A_3		C_{2-2};C_{2-2}	D_{5-1}	E_{1-1}	
	Nunta	Y_3	$6\leftarrow 14\cap 8\cap 7\to 12\cap 4\leftarrow 2$	?	A_{1-2}	B	C_1	D_{5-2};D_{1-2}		F_1
Răzlețite	[Cîntec de leagăn]	Z	$16=14\leftrightarrow 2$	...	A_{1-1}		C_{2-1}	D_{2-1}		F_2
	[Cîntecul ochilor]	Y_3	$5\leftrightarrow 2$	?	A_{1-1}		C_{2-1}	D_{2-1}	E_{2-2}	F_2
	Fabulă inversă	Y_1	$4\to 14\leftarrow 18$		A_{2-2}		C_{2-3}	D_{5-1};D_{1-2}		
	Inscripție pe coif	Z	4		A_{2-1}		C_1	D_{1-2}; D_4	E_{1-2}	
	Oraș medieval	X_4	$4(4)=4(3)\cap 3\leftrightarrow 1$				C_{2-1}	D_{1-3}		F_2
	Iată, sufletule...	Y_3	$10\cap 6\cap 3\leftarrow 4$		A_{1-2}	B	C_{2-2}	D_{3-2}	E_{1-1}	
	O lacrimă	Y_3	$7\cap 6\leftrightarrow 4$		A_{1-1}		C_{2-1}	D_4	E_{1-1}	F_2

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Curgeţi, vînturi	Z	36		A_{1-1}		C_{2-2}	$D_{1-1};D_{1-3}$	E_{1-2}	
Nu mai zăresc...	X_2	2(6)		A_{1-2}		C_1	D_{3-1}	E_{2-2}	F_1
Mi se pare...	Y_1	4(3)↔2(2)		A_{1-1}		C_{2-1}	$D_{5-2};D_{1-2}$	E_{2-2}	F_2
Alba	X_4	4(5)		A_{2-1}		C_{2-1}	$D_{1-1}; D_6$	E_{2-2}	
Baba moartea	X_4	4(5)=4(3)∩2↔2∩4(1)		A_{1-1}		C_{2-1}	D_{5-1}	E_{2-2}	F_2
Mahalaua cu cocoşi	Y_3	9∩7→6(2)		A_{2-2}		$C_{2-1}; C_1$	D_{3-1}		
A murit Aurica	X_4	4(6)=4(4)↔4(2)		A_{1-1}	B	C_{2-2}	D_{1-2}	E_{1-1}	F_2
Îmi pare rău	Y_3	5→6∩8∩4(2)↔5←1		A_{1-2}		C_{2-3}	$D_{5-2};D_{1-2}$	E_{1-1}	
Stepele	Y_1	4(3)←2		A_{1-1}		C_{2-2}	D_{3-1}	E_{1-1}	F_1
Seceta mare	Y_3	8←6∩8∩6∩16←43∩52 →10∩20∩41		A_{1-1}	B	C_{2-2}	$D_{5-1}; D_4$	E_{1-2}	F_1
Tu taci	X_4	4(3)		A_{1-1}		C_1	$D_{5-2};D_{1-2}$	E_{2-2}	F_1
Tîrlă	X_4	4(4)=4(3)←4(1)		A_{2-1}		C_1	$D_{5-2};D_{1-3}$		
Urechelniţa	Z	2	?				D_{2-2}		
Vrăbiile	Z	4				C_1	D_{2-1}		
Tună	Z	4		A_{1-1}			D_{2-1}		
Podoabe	Y_3	4(2)∩1∩3∩4(3)		A_{1-1}	B		D_{3-2}		F_1
Vîntul	X_3	3(3)					D_{2-2}	E_{1-2}	F_1
Toamnă	Z	2					D_{2-1}		
De Crăciun	X_4	4(4)		A_{1-2}	B	$C_1; C_{2-2}$	D_{3-1}		F_1
Joc de chiciuri	Y_1	4(2)→8(2)∩4(2)∩2(2)		A_3		C_{2-2}	D_{3-1}	E_{2-2}	F_1
Inscripţie pe un flacon de cristal	Z	4				C_{2-2}	D_{1-2}		
Doi cocoşi	Y_3	4(2)		A_{1-2}		C_{2-3}	D_{1-1}	E_{1-2}	
Mîngîieri	Y_1	4(3)←2				C_{2-3}	D_{1-1}		F_1
De ajun	Y_1	4(3)←2		A_4		C_1	$D_{5-2};D_{1-2}$		F_1
Judecata	Y_3	6→4∩10→7→8→6→10↔6∩8				C_{2-3}	$D_{5-1};D_{1-1}$		F_2

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Natură moartă	Y_1	8(2)↔4	?	A_{1-1}		C_{2-3}	D_{5-1};D_{1-1}		F_2
Cerbul și țînțarii	Y_3	6→56∩14∩41→55↔22↔19 ∩10∩28→20→4←2		A_{2-2}		C_{2-3}	D_{5-1};D_{1-1}	E_{1-1}	F_1
Cîntec de somn	Y_3	8∩4(2)∩2∩6←7←2		A_{1-1}		C_{2-3} ; C_1	D_4	E_{2-2};E_{1-2}	F_1
Casa cu vrăbii	Y_1	4(4)←6		A_{1-1}		C_1	D_{2-1}	E_{1-1}	F_1
Cuibul	X_4	4(3)		A_{1-1}		C_1	D_{1-1}		F_1
Pomul	Y_1	4(3)←2		A_{1-1}	B	C_1	D_{1-1}	E_{1-2}	F_1
Fetele mele	Y_1	10∩8(2)		A_{2-1}		C_1	D_{3-1}	E_{1-1}	F_1
Cinci cîrlige	Y_1	4(3)←2		A_{1-1}	B	C_1	D_{1-2}		F_1
Aripi mici	Y_1	4(2)↔6		A_{1-1}	B	C_{2-1}	D_{3-1}	E_{1-1}	F_2
Darurile	Y_1	4(3)←2	…	A_3		C_{2-1}	D_5	E_{1-1}	F_1
Țara mea	Z	16=9→4↔4		A_{1-1}	B	C_{2-3}	D_{3-1}		F_2
Vii și morții	Y_1	6∩8∩10←8		A_{2-2}		C_{2-2} ; C_{2-1}	D_{5-2};D_{1-2}	E_{1-1}	
Vicleim	Y_1	4(3)∩2←2		A_{1-1}		C_1	D_{3-1}	E_{1-1}	F_1
Bilete de papagal	Y_1	6 ; 4 ; 2 ; 4(2) ; 4 ; 4 ; 2				C_{2-2} ; C_{2-1}	D_{1-2}	E_{1-2}	
Secetă	X_4	4(4)=4(1)↔4(3)		A_{1-1}		C_{2-3} ; C_{2-2}	D_{1-1}	E_{2-2}	F_1
Cadențe									
Bună-dimineața, primăvară!	Y_1	12∩2←4(2)		A_{1-2}	B	C_1	D_{3-1}		
Asceză	X_4	4(4)=4(3)↔4(1)	?		B	C_{2-1}	D_{5-1}; D_4	E_{2-2}	F_2
Sus	Z	16		A_{2-2}		C_{2-2}	D_{1-2}	E_{1-1}	
Așteptare	Y_3	9∩8(2)		A_{1-1}		C_1	D_4	E_{2-2}	F_1
Irodul	X_4	4(8)		A_3		C_{2-1} ; C_{2-2}	D_{5-1};D_{1-2}	E_{1-2}	F_1
Ghiersul îngînat	Y_1	4(6)←2		A_{1-1}		C_{2-3}	D_{5-2};D_{1-2}	E_{1-1}	F_1
April	Y_1	8→4←2(2)	?	A_3		C_1	D_{5-1}	E_{2-2}	F_1
Dragoste tîrzie	Z	31		A_{1-1}		C_{2-3}	D_{1-2}	E_{2-2}	F_1
O vișină	X_4	4(3)		A_3	B	C_{2-1}	D_{3-2}		

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Rivnă	Y_1	6←4		A_{1-2}		C_{2-2}	D_{3-1}	E_{1-2}	F_1
Trindăvie	Y_1	6∩4 // 4			B	C_1	D_{5-1}		F_2
Pe o harpă medievală	Y_3	3(2)→6∩4		A_{1-1}	B	C_{2-3}	D_{1-2} ; D_6	E_{1-2}	F_1
Privighetoarea	X_4	4(3)		A_{1-1}		C_{2-1}	D_{5-1}	E_{1-2}	F_1
Peste lumi	Y_1	6→2		A_{1-1}	B	C_1	D_4		F_1
Monotonie pe vioară	Y_1	12∩18	?	A_{1-2}		C_1	D_{1-2}	E_{2-2}	
Viteazule	Y_3	4(3)←1		A_{2-1}	B	C_{1-} ; C_{2-2}	D_{1-2}	E_{1-2}	F_1
Plecarea	Z	30=8←10→8↔4		A_{1-1}	B	C_{2-1}	D_{1-1}		F_2
Parcă	Z	10		A_{1-1}		C_1	D_4 ; D_6	E_{1-1}	F_1
Îngînare	Y_3	8←1	?	A_{2-1}		C_{2-2}	D_{3-2}	E_{1-1} ;E_{2-2}	F_1
Pastel	Y_1	6↔2	?	A_{1-1}		C_{2-3}	D_{1-3} ; D_4	E_{2-2}	F_2
Fluture, tu	Y_3	8←7		A_{1-1}		C_1	D_{3-2}	E_{2-2}	F_1
Întoarcere la brazdă	Y_1	4←6∩4(3)=4←6∩4//4∩2←2		A_{1-1}	B	C_1 ; C_{2-2}	D_{3-2}	E_{1-1}	F_1
Bade Ioane...	Y_3	13∩4↔2		A_{1-2}		C_{2-3}	D_{1-2}	E_{1-1} ;E_{2-2}	F_2
Inscripție pe cutia de poștă	Y_3	4←5		A_{1-1}		C_1	D_4	E_{1-2}	F_1
Cîntecele mele	X_4	4(3)		A_{2-1}		C_1	D_4		
Romanță de mai	Y_3	4∩5←3←4↔4		A_{1-1}		C_{2-3}	D_{1-2}	E_{1-1}	F_2
Silabe									
Mamă țară	Z	27		A_{1-1}		C_1	D_{3-1}	E_{1-1}	F_1
84	Z	8=6←2		A_{2-2}		C_1	D_{1-2}	E_{1-1}	F_1
Mulțumită	Z	18=9←7←2		A_{1-1}		C_{2-2} ; C_1	D_{5-1}	E_{1-2}	F_1
Fata din dafin	Y_1	4(2)←2		A_{1-1}		C_1	D_{1-2}	E_{1-1}	F_1
Cale frîntă	Y_3	4(2)∩3←2		A_{1-1}		C_{2-3}	D_{1-2}	E_{1-1}	F_1
Sufletească	Y_3	4(2)→11→4←2		A_{1-2}	B	C_{2-3}	D_{5-2} ;D_{1-2}	E_{2-2}	F_1
Pe un prag	Z	8				C_1	D_{3-2}	E_{1-1}	
Scrisorile	Y_2	9←15		A_{2-1}	B	C_1 ; C_{2-2}	D_{1-2} ; D_4	E_{2-2} ;E_{1-2}	

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Ora răzleaţă	Y_1	4(2)←2		A_{1-1}		C_1	D_{1-3}		F_1
Surisule	Z	10=8←2		A_3		C_1	D_4		F_1
Ritm chirilic	X_4	8(2)=8∩4←2↔2				C_1	D_{3-2}	E_{1-1}	F_2
Psalm	Y_3	4(4)↔1		A_{1-1}	B	C_{2-3}	D_{5-2};D_{1-3}	E_{1-1}	F_2
Aşteaptă	Z	14=1→11↔2		A_{1-1}		C_{2-2}; C_{2-1}	D_{1-1}	E_{1-2}	F_2
Inscripţie pe amfora lui	Z	4				C_1	D_4	E_{1-2}	
Posteritate	Y_3	4←3=2↔2//2↔1		A_{2-1}	B	C_{2-3}; C_1	D_{3-2}	E_{1-1}	
Mărgele de ploaie	Z	12=6→6		A_3		C_{2-2}	D_{3-2}		F_1
Mecena	Y_3	6(2)↔23		A_{1-1}	B	C_{2-3}	D_{1-2}		
Canină	Y_3	8(2)↔1	...	A_{2-1}		C_{2-3}	D_{5-1}		F_2
Cucul	Y_1	6→12		A_3		C_1	D_4	E_{1-1}	F_1
Olteneasca	Y_1	4∩2∩4←4		A_{1-1}		C_1	D_{1-2}		F_1
Poveste pentru Zgombi	Y_3	9→14←11↔2		A_{1-1}	B	C_1	D_{5-2}	E_{1-1}	F_2
La mulţi ani!	Y_1	4→32←4		A_{1-2}		C_{2-2}	D_4		
Colindeţ	Z	32	!	A_{1-2}		C_{2-2}	D_4		
1943	X_4	4(2)=4∩2↔2		A_{1-1}		C_{2-1}	D_{5-1}		F_2
Singele	Z	23=2→15∩5↔1	!	A_{1-1}		C_{2-3}	D_4	E_{2-2}	F_2
Decepţie	Z	4		A_{2-1}			D_{1-2}	E_{2-2}	
Miezul nopţii	Z	29=5→14←6↔4	?	A_{1-1}		C_{2-1}	D_{1-2}; D_4	E_{2-2}	F_2
Adiere	X_4	4(2)=4∩2↔2		A_{1-1}		C_{2-1}; C_{2-2}	D_4	E_{1-1}	F_2
De ziua ta	Y_1	16←2=12↔4←2		A_{2-2}		C_{2-1}; C_{2-2}	D_{5-1}		F_2
Posterităţi	Z	15		A_{1-2}		C_1	D_{1-2}	E_{1-1}	F_1
Cantilenă	Y_2	7∩3←7		A_{1-1}		C_{2-3}; C_{2-2}	D_{5-2};D_{1-2}	E_{2-2}	F_1
Distih	Z	2=1↔1				C_{2-3}	D_{1-2}		
Recunoştinţă	Z	4		A_{1-1}		C_1	D_{5-1}; D_4		F

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Ritmuri	Lui Gheorghiță, mamă	Y_1	16∩14←4		A_3	B	C_{2-2}; C_{2-3}	D_4	E_{1-2}	F_1
	Marile tăceri	Y_1	4(4)←2		A_{1-2}	B	C_1	D_{1-2}; D_4	E_{2-2};E_{1-1}	F_1
	Creion	Y_1	4(2)∩2=4(2)∩2←2		A_{1-1}		C_1	D_{1-2}		F_1
	Pițigoii	Z	14		A_{1-2}		C_{2-1}	D_{1-1};D_{1-2}		
	Icoană	Y_3	5∩4∩6		A_{1-1}	B	C_1	D_{1-1}	E_{2-2};E_{1-1}	F_1
	Inscripție pe evantaliu	Z	4		A_{1-1}		C_{2-1}	D_{5-1}; D_4		
	Ție	Y_3	11←2	?	A_{1-1}		C_1	D_{5-2};D_{3-1}	E_{2-2}	F_1
	Psalmul mut	Y_3	6∩4←5←3		A_{1-2}		C_{2-3}; C_{2-2}	D_{5-2};D_{3-1}	E_{1-1}	F_1
	Mireasmă	Z	16=14←2		A_{2-1}	B	C_{2-3}	D_4	E_{2-2};E_{1-2}	
	Două stepe	X_4	4(4)		A_{1-1}		C_1; C_{2-2}	D_{3-1}	E_{2-2}	F_1
	Du-te vino...	Y_1	28↔2	...	A_{1-1}		C_{2-1}	D_{5-1}	E_{1-1}	F_2
	A fost...	Y_3	4(2)←15→2∩4←2		A_{2-2}		C_{2-2}; C_1	D_{5-1}		
	Tot de ziua ta	Y_3	4→23∩14∩4(2)↔4(1)		A_{1-1}	B	C_1	D_{5-2}	E_{2-2}	F_2
	Murmure de plop	Y_3	4→11→10∩7		A_{1-2}	B	C_1	D_{3-1}	E_{2-1}	
	Pițigoii mei	Y_1	2(5)∩4(3)∩8∩4(2)		A_{1-1}	B	C_1	D_{1-1}		F_1
	Lacrima	Y_2	7←3=7∩2←1	?	A_{1-1}		C_1	D_4	E_{2-2}	F_1
	Balada Unirii	Z	60		A_{1-2}		C_{2-2}	D_{5-1}		
	Omul meu	X_4	4(4)	?	A_{1-1}	B	C_{2-3}	D_{5-1};D_{1-2}	E_{2-2}	F_1
	Monopol	Z	27		A_{1-1}		C_{2-1}; C_{2-2}	D_{5-1};D_{1-2}	E_{1-1}	F_1
	Stîngaciul	Y_3	69∩7↔9↔8↔2		A_{1-1}		C_{2-1};C_{2-2}	D_{5-1};D_{1-2}	E_{2-2}	F_2
	Bilete de papagal	Y_1	2(6);4(3);2				C_{2-1}; C_{2-2}	D_{1-2}; D_4		
	Zintii de martie	X_4	4(5)=4(3)←4↔4		A_{1-1}		C_{2-1}	D_{5-2};D_{1-1}		F_2
	Ilie în cer	Y_3	8→18∩35←8→28(2)∩16∩51→ 70∩18∩73∩32←18↔23		A_{1-1}	B	C_{2-2}	D_{5-1};D_{1-2}	E_{1-2}	F_2
	Postfață		4←12//6→16∩22←2		A_4	B	C_{2-2}	D_4; D_5	E_{1-1}	F_1

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Noaptea	Tainul meu	Y_1	8∩6←4		A_{1-1}	B	C_1	D_4 ; D_{1-2}	E_{1-1}	F_1
	Moliftul	Y_1	10∩4(2)=10∩4↔4	?	A_{1-1}		C_{1-2}	D_{1-2}	E_{2-2}	F_2
	Nu	Y_3	7∩8←4		A_{2-2}		C_1	D_{3-2}	E_{1-1}	
	Latium	Y_1	12←2		A_{1-2}		C_1	D_{1-2}		F_1
	Apele tăcute	Y_1	2→4(3)←2		A_{1-1}		C_1	D_{3-2}	E_{2-2}	F_1
	Pauza mea	Y_1	6∩4←6		A_3		C_1	D_{3-2}	E_{1-1}	F_1
	Caut cheia pe-ntuneric	X_4	6(2)		A_{1-1}		C_{2-3}	D_{1-2}	E_{1-2}	F_1
	Balada Paraschivei din Buneștii Bucovinei	Y_3	20∩16∩15←18→11∩17→6← 16∩15		A_4	B	C_1 ; C_{2-1}	D_{5-1};D_{5-2}	E_{1-1}	
	Manuscrisul	Y_3	7→8		A_{2-1}		C_1	D_4	E_{1-2}	
	Răzvrătire	Y_1	10∩6←4		A_{2-1}		C_{2-1} ; C_{2-2}	D_{5-2};D_{1-2}	E_{1-1};E_{1-2}	F_1
	Pribegie	X_2	2(10)		A_{1-1}	B	C_{2-2}	D_{1-2}		F_1
	Iscălitură pe oglindă	Z	10		A_4		C_{2-3}	D_{1-1}		F_1
	Portret	Z	8		A_{1-1}		C_{2-2}	D_{1-2}		
	Inscripție pe scripcă	Z	16=8→4←4		A_3		C_{2-2}	D_{3-2}		F_1
	Între zodii	Y_1	12←2		A_{2-1}		C_1	D_4	E_{2-2}	F_1
	Aluatul	Y_1	6←4↔6←2		A_{1-2}		C_{2-1}	D_{5-2} ; D_4	E_{1-1}	F_2
	Bine și rău	Y_3	33↔2	?	A_{1-1}		C_{2-3}	D_{5-2} ; D_4	E_{2-2}	F_2
	Psalm de tinerețe	Y_1	8∩4(2)		A_{2-1}		C_{2-3}	D_{5-2} ; D_4		
	Balada sîngelui	Y_1	6∩4(2)=6∩4←3↔1		A_{2-2}		C_1	D_{3-2}	E_{1-1}	F_2
	Trimbițele de argint	Z	10		A_{1-2}		C_1	D_{3-1}		
	Psalm	Y_1	2→4(2)←2		A_{2-1}		C_{2-1} ; C_{2-2}	$D_5$2 ; D_4		
	Litanie	Y_1	8→4↔2	...	A_{1-1}		C_{2-3}	D_{5-2};D_{1-2}	E_{1-2}	F_2
	Neîmplinire	Y_1	4(2)→22←2		A_{1-1}	B	C_1	D_{5-2};D_{1-2}	E_{1-2}	F_1
	M-ai uitat?	Y_3	19↔4	?	A_{1-1}		C_{2-1}	D_4	E_{2-2}	F_2

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
	Remember	Y_3	7↔6		A_{1-1}		C_{2-1}	D_4; D_{5-2}	E_{1-2}	
	Ţie, căreia	Y_2	9←1		A_{2-1}		C_1	D_4		F_1
	Resurrexit. Lui Galileo Galilei	Y_1	6⋂4→6(2)↔2		A_{1-1}		C_{2-3} ; C_{2-2}	D_{3-2} ;D_{5-2}		F_2
	Neant	X_4	4(4)		A_{1-1}		C_{2-2}	D_{5-2} ; D_4	E_{1-1}	F_1
	În amurg	Y_3	4(3)←2		A_{1-1}			D_{1-2} ;D_{1-3}		F_1
	Modernitate	Y_3	4(3)←2		A_{1-1}		C_{2-2}	D_{5-2}		F_1
	Tendresse	Z	21=9⋂12		A_4	B	C_{2-2}	D_4 ; D_{1-2}	E_{1-2}	
	Nelămurire	Z	15=13←2		A_{1-1}		C_{2-2}	D_4	E_{1-1} ;E_{2-2}	F_1
Antearghezîene	Tatălui meu	X_8	8(3)		A_{1-2}		C_{2-1}	D_{1-2}	E_{1-2}	
	Plîns	X_3	3(4)		A_{1-1}		C_{2-2}	D_{1-2}	E_{1-2}	F_1
	Iubitei mele	Z	8		A_{2-2}		C_{2-1}	D_{1-2}	E_{1-2}	
	Clara noapte	X_5	5(2)		A_{1-1}		C_1	D_{1-3}		F_1
	În cimitir	Z	12=11↔1		A_{1-1}		C_1	D_{1-3}		F_2
	În zări	Z	16	...			C_1	D_{1-3}		
	De-o fi să mor	Y_1	4(2)←2	...	A_{1-2}		C_{2-2}	D_{1-2}		
	Frunză galbenă	Z	4				C_{2-2}	D_4		
	Epigramă	Z	6		A_{1-1}		C_{2-2}	D_{1-2}	E_{1-1}	
	Valea Saulei	X_6	6(3)=2←4		A_{2-1}		C_1	D_{1-3}		
	Zori de aur	X_6	6(2)				C_{2-1}	D_{1-3}		
	În Roma	X_6	6(3)		A_{2-1}		C_1	D_{3-2}		
	Do-re-mi	X_4	4(3)		A_{1-1}		C_1	D_{1-1}		F_1
	Aegypt	X_4	4(3)		A_{1-2}		C_1	D_{1-3}		
	Maiul roz	C	12		A_{1-2}			D_{1-3}		F_1
	Năluca	X_4	4(3)		A_{1-2}		C_{23}	D_{3-1}		F_1
	În regiuni bizare	X6	6(2)		A_{1-1}		C_1	D_{1-2}	E_{1-1}	F_1
	Cucuveaua	Y_3	4(2)←3(2)		A_{1-2}			D_{1-3} ; D_4		

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
	Versuri	Y_3	$4 \cap 3 \leftarrow 6$		A_{2-1}		C_1	D_{3-1}	E_{2-2}	
Din agate negre	36	Y_3	$5(3) \rightarrow 4 \leftarrow 5$		A_{2-2}		C_{2-2}	D_{1-2}	E_{1-1}	F_1
	Litanii	Y_3	$6 \cap 5 \cap 6(8)$		A_{1-1}		C_{2-2}	D_{1-2}	E_{1-1}	F_1
	31	A_8	$8(5)$		A_{2-1}		C_1	D_{3-2}	E_{1-1}	F_1
	21	Y_3	$9(3) \leftarrow 10$	!	A_{1-1}	B	C_{2-3}	D_{3-1}	E_{1-1}	F_2
	4	Y_1	$6(7) \leftrightarrow 8$		A_3	B	C_{2-2}	D_{3-1} ; D_4	E_{1-1}	F_3
	41	Y_3	$4 \rightarrow 8(2) \rightarrow 5$		A_3		C_1	D_{3-1}	E_{1-2}	F_1
	Rugă de seară [variantă]	Y_3	$6(3) \cap 10 \cap 6(2) \cap 4 \rightarrow 7$		A_{1-2}		C_{2-2}	D_{1-2}	E_{1-2}	
	[Un veac s-a scurs]	Y_1	$6(4) \cap 12 \cap 6 \leftarrow 2 \leftrightarrow 2$	?	A_{1-1}		C_{2-2}	D_{3-1}	E_{2-2}	F_2
	Dedicație	Y_3	$4(9) \rightarrow 5(3) \leftarrow 12 \leftrightarrow 4(2)$	!	A_{1-1}	B	C_{2-3}	D_{3-1}	E_{1-1}	F_2
	Adolescență II	X_4	$4(4)$		A_{2-1}		C_1	D_{1-2} ; D_6	E_{1-1}	F_2
	Adolescență III	X_4	$4(5) = 4(4) \leftrightarrow 4(1)$		A_{1-2}		C_{2-1}	D_{3-2}	E_{2-2}	F_2
	Sintaxă ritmică	Y_3	$8(3) \leftarrow 9$		A_{2-1}		C_1	D_{3-2}		F_1
	Absolutio	Y_3	$6(4) \leftrightarrow 5 \leftarrow 6$	!...			C_{2-1} ; C_{2-2}	D_{1-2}	E_{1-1}	F_1
	Pe ploaie	Y_3	$6(2) \leftrightarrow 7 \leftrightarrow 7$	.—	A_3		C_{2-1}	D_{5-2} ; D_{1-2}	E_{2-2}	F_2
	21 [variantă]	Y_3	$9\ 8(2)$		A_{1-2}	B	C_1	D_{3-2}		
	37	Y_3	$4 \rightarrow 5(2) \cap 6(3)$		A_{1-1}		C_{2-2}	D_{1-2} ; D_4		
Alte stihuri	Îndoiala	Z	$28 = 24 \leftarrow 4$		A_{1-1}		C_1	D_{1-1} ; D_{1-2}	E_{1-2}	F_1
	[Modele pentru joaca de-a vorbele]									
	1. Omul și vrabia	Z	6				C_1	D_{2-1} ; D_{1-2}		F_1
	2. Vrabia la spălătorie	Z	6				C_1	D_{2-1} ; D_{1-2}		
	3. Chiriașul de pripas	Z	6				C_1	D_{2-1} ; D_{1-2}	E_{1-2}	
	4. Vrabia n-are parale	Z	7		A_{2-1}		C_1	D_{2-1}	E_{1-2}	

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
5. Biata babă	Z	6	?			C_1	D_{2-1};D_{1-2}	E_{2-2}	
6. N-are că i-ar da	Z	6=4↔2		A_{1-1}		C_{2-2}	D_6		F_2
7 Vînaturile	Z	4=2↔2		A_{1-1}		C_{2-1}	D_{1-1}		
8 Vrabia la judecătorie	Z	8		A_{1-1}			D_{2-1}	E_{1-1}	F_1
Din frunzele tale									
Frunzele tale	Y_3	6∩7		A_{1-1}		C_1	D_{3-1}		F_1
Inscripție	Y_1	4↔2		A_{1-1}		C_1	D_{1-2}; D_4	E_{2-2}	F_2
Psalm	Z	8		A_{1-2}		C_{2-1}	D_{5-2};D_{3-2}		
Sufletele mele-s două	Y_1	10↔8↔4		A_{1-1}	B	C_{2-1}	D_{3-1};D_{5-1}		F_2
Băietanul	Y_3	12∩16∩19→24∩10→26∩ 32←2		A_{1-2}	B	C_1	D_{1-2}	E_{1-1}	F_1
Pe cobză	Z	4=2↔2				C_{2-1}	D_{1-2}		
Vrăbiile mamii	Z	12		A_{1-1}		C_1	D_{1-1}	E_{1-1};E_{2-2}	F_1
O ceată cu fireturi la cap	Z	14		A_{1-1}		C_{2-1}; C_{2-2}	D_{1-2}		F_2
Pe o carte	Z	2				C_{2-2}	D_{1-1}		
Serenada	Z	17		A_{1-1}		C_1	D_{3-1}		F_1
Noapte-bună	Y_1	4←2		A_{1-2}		C_1	D_4	E_{1-1}	
Doi frați	Z	10		A_{2-1}		C_1	D_{3-1}	E_{1-1}	F_1
Glasul pustiei	Z	14		A_{1-1}		C_{2-2}	D_4	E_{2-2}	F_1
Trebuie	Z	7		A_4		C_{2-2}	D_{1-2}	E_{1-2}	
Patru versuri	Z	4=2↔2		A_{1-1}		C_{2-2}	D_4	E_{1-2}	F_2
Răscoala sufletului	Y_1	4→12=4→10↔2		A_{1-1}	B	C_{2-2}	D_{1-2}; D_4	E_{1-1}	F_2
Ușa care scîrțîie	Z	4		A_{2-2}		C_{1-}; C_{2-2}	D_{1-2}; D_6		
O fabulă	Y_1	2(4)←4←2		A_{1-2}		C_{2-3}	D_{5-1}	E_{1-1}	F_1
Versuri de abecedar	Y_3	16		A_{1-1}		C_{2-1}	D_{3-1}	E_{1-2}	F_1
Săgeata	Z	12=4↔6↔2		A_{1-1}		C_{2-1}	D_{3-1}		F_2

Din crengi

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Litanii	Z	2	...	A_{1-1}		C_1	D_{3-1}		
Versuri descălțate	Z	14		A_{1-1}		C_1	D_4	E_{1-2}	F_1
Inscripție	Y_1	$10 \leftarrow 2$		A_{1-1}		C_{2-2}	D_{1-2}	E_{1-1}	F_1
Împăratul	X_4	$4(3)=4(2) \cap 1 \leftrightarrow 1 \leftarrow 2$		A_{1-1}		C_{2-2}	D_4		F_2
Ciorba	Z	8				C_{2-1}	$D_{5-1};D_{1-2}$		
Creion	Z	$18=14 \leftarrow 4$		A_{1-1}		C_{2-2}	D_{3-1}	E_{1-1}	F_1
Ora confuză	Z	$40=36 \leftarrow 4$		A_{1-2}	B	C_{2-2}	D_{1-2}	$E_{1-1};E_{2-2}$	
Un om	Y_3	$33 \leftrightarrow 2$		A_{1-1}		C_{2-1}	D_{1-2}	E_{1-2}	F_2
Da, ești tu	Y_1	$4(9) \leftarrow 6$		A_{1-1}		C_{2-1}	D_{1-2}	E_{1-2}	F_1
Leneșul	X_4	4(9)		A_{1-1}		C_{2-2}	D_{1-2}	E_{1-1}	F_1
Școală nouă. Fabulă.	Y_3	$30 \rightarrow 40 \cap 51$		A_3		C_1	$D_{5-1};D_{1-2}$	E_{1-1}	F_1
Mărăcine	Z	9		A_{1-2}		C_{2-3}	D_{1-1}		
Tablete pestrițe [Prefață]	Y_1	10;4(2);2(2);4(3);6(2)				C_{2-1}; C_{2-2}	D_{1-2}	E_{1-2}	
Mîndria	Z	$12=10 \leftrightarrow 2$				C_{2-1}	D_{5-1}	E_{1-1}	F_2
Ceahlăul	Z	$4=2 \leftrightarrow 1 \leftarrow 1$		A_{2-1}		C_{2-1}	D_4	E_{1-1}	
Stihuri	Z	6		A_{1-1}		C_1	D_4		
Zlătarii	Y_3	$16 \cap 33$		A_4		C_{2-3}	$D_{5-1};D_{1-2}$	E_{1-1}	F_2
Inscripție pe ghiozdan	Z	4				C_1	D_{1-1}; D_6		
Vezi?	Z	8		A_3		C_{2-3}	D_4		
Pasărea necunoscută	Y_3	$4(3) \leftarrow 3 \leftrightarrow 1$		A_{1-1}		C_1	D_{1-1}	E_{2-2}	F_2
Mi-e dor de tine. Paraschivei	Y_3	$11 \cap 26 \cap 22 \leftarrow 4$		A_{1-1}		C_1	$D_{1-2};D_{5-2}$	E_{1-2}	F_1
Litanii. Paraschivei									
1	Z	11		A_{1-1}		C_{2-2}	$D_{1-2};D_{5-2}$	E_{2-2}	F_1
2	Z	$4=2 \leftrightarrow 2$				C_{2-1}	D_{3-1}		
3	Z	2				C_1	D_{1-2}		

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
	4	Z	2				C_{2-1}	D_4		
	5	Z	2				C_{2-2}	D_{1-2}; D_{5-2}		F_2
	Într-o zi	Y_1	4(2)∩10←8		A_{1-1}	B	C_{2-2}	D_{3-2}	E_{1-1}	F_1
Din XC	Ia aminte	Z	16		A_{1-1}			D_{3-1}	E_{1-1}; E_{2-2}	F_1
	E bine a trăi	Y_3	4(2)3(2)=4↔4∩3↔3		A_{2-2}		C_{2-1}	D_{1-2}; D_{5-1}	E_{2-2}	
	Voce din pămînt	Y_1	4(4)←2=4(2)↔4(2)←2	!	A_{2-1}		C_{2-1}	D_{1-2}; D_{5-1}	E_{1-2}	
	Ospăț	Z	17		A_{1-1}		C_{2-2}	D_{3-2}	E_{1-2}	F_1
	Puțoiul	Y_1	4(4)		A_{1-1}	B	C_{2-1}	D_{1-2}	E_{2-2}	F_2
	Tată	Y_3	4(2)←3(2)		A_{1-1}		C_{2-1}	D_{1-2}	E_{2-2}	F_1
	Baladă	Y_3	7→46		A_{1-1}		C_{2-1}; C_{2-2}	D_{5-1}	E_{1-1}; E_{2-1}	F_2
	Obîrșie	Z	10		A_{1-1}		C_{2-1}	D_{1-2}	E_{1-1}	F_1
	Omule, tu	Z	10=8↔2		A_{1-1}		C_{2-2}	D_{1-2}		F_2
	Nu știa	Y_1	16←26		A_3		C_{2-3}	D_{1-2}		F_2
	Fabula măgădăului	Z	18		A_{2-2}		C_1	D_{5-1}		
	Măseaua minții	Z	29=27↔2		A_{1-1}		C_{2-1}	D_{5-1}; D_{1-2}	E_{1-1}	F_2
	Dedicație	Z	32		A_{2-1}		C_{2-1}; C_{2-2}	D_{1-2}	E_{2-2}; E_{1-1}	
	Fabulă	Y_1	2(3)=2↔2↔2		A_{2-2}		C_{2-1}	D_{1-2}		
	Mititeii	Z	4				C_{2-2}	D_{1-2}		
	Puricile	Y_1	4(4)=4(3)←1		A_{1-1}		C_1	D_{3-2}		F_1
	Musafirul	Z	13		A_{1-1}		C_1	D_{1-1}	E_{1-2}	F_1
	Cucul	Y_3	4(2)↔5	?	A_{2-1}	B	C_{2-1}	D_{1-1}	E_{2-2}	F_2
	Doamnă moarte	Z	4				C_1	D_{5-2}		F_1
	Distihuri. 1. Teatru	Z	2				C_{2-2}	D_{1-2}		
	2.	Z	2				C_{2-1}	D_{1-2}		
	3.	Z	2					D_{3-1}		

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Din călătorie în vis	S-a spulberat	Y_1	10↔1	?	A_{1-1}		C_1	D_4	E_{1-1}	F_2
	Nu știu	Z	37		A_{1-1}		C_{2-1}	D_{1-2}	E_{2-2}	F_1
	Soroc	Z	6	?	A_{2-1}		C_{2-1}	D_4	E_{2-2}	
	Gravură-n lemn	Z	20		A_{1-1}		C_1	D_{1-3}		F_1
	La un conac	Y_3	9 6		A_{1-1}		C_1	D_{5-1};D_{1-2}	E_{1-2}	F_1
	Năluca	Z	39		A_{1-2}		C_{2-2}	D_{3-1}	E_{1-1}	
	Pentru asemenea simțeală	Y_3	10←6∩5↔6∩10		A_{1-1}	B	C_{2-1}	D_{1-2}	E_{1-2};E_{2-2}	F_1
	Inscripție	Y_1	6∩4(2)		A_{1-2}		C_{2-3}	D_{1-2}	E_{1-2}	
	Inscripție	Y_1	4(2)		A_{1-2}		C_{2-1}	D_{1-2}		
	Cela ce zidi statuia	Y_1	4(4)	!	A_{2-1}		C_{2-3}	D_{5-2}; D_4		F_2
	Chilia	Y_3	5∩6(2)←8=5∩6(2)∩6↔2		A_{1-1}		C_{2-3}	D_{1-2};D_{1-3}		F_2
	Pactul atlantic	Y_1	4(3)∩6∩4(2)↔2		A_3		C_{2-2}	D_{1-2}	E_{1-2}	F_2
	Distihuri (1—7)	X_2	2(7)				C_{2-1}	D_{1-2}	E_{1-1}	
	Plaja	X_4	4(10)		A_{1-2}		C_1	D_{3-1}	E_{1-2}	
	Școala	Y_1	4(2)∩2∩4←2∩6(3)←4←2		A_{2-2}	B	C_1	D_{2-1}	E_{1-1}	F_1
	Piciu se însoară	Y_3	6∩5∩9∩6∩4(2)∩6↔2		A_{1-1}		C_1	D_{2-1}	E_{1-2}	F_2
	Șoarele dezmoștenit	Y_3	4∩6←13↔8		A_{1-1}	B	C_1	D_{2-1}	E_{1-1}	F_2
	Melcule	Y_3	12↔8↔9	?	A_{1-1}		C_{2-1}	D_{2-1}	E_{2-2}	F_2
Din periodice	Sîngele și aurul	Z	20		A_3	B	C_{2-3}	D_{1-1};D_{5-2}	E_{1-1}	F_1
	Horă de poeți	Y_1	4↔2		A_{1-1}		C_{2-2}	D_{5-1};D_{1-2}	E_{1-1}	F_2
	Ce-a mai rămas	X_4	4(3)=4(2)↔4(1)	?	A_{2-1}		C_{2-2}	D_{5-2}; D_4	E_{2-2}	F_2
	Masca lui	Z	4=2↔2	?	A_{1-1}		C_{2-2}	D_{1-2}	E_{2-2}	F_1
	Inscripție pe o carte de bibliofil (avut)	Z	4		A_{2-1}		C_{2-2}	D_{1-1}		F_2
	Dedicație de mecenat	Z	4=2↔2		A_{1-1}		C_{2-1}	D_{1-2}		

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Mi-e milă	Y_3	$1\rightarrow7\cap4\leftarrow1$		A_{1-1}		C_1	$D_{1-2};D_{5-2}$	E_{1-1}	F_1
Şi nu ştiu	Z	8		A_{2-1}		C_{2-3}	D_{1-1}		
Inscripţie	Y_1	$4\leftarrow2$		A_{1-1}			D_{1-2}	E_{1-1}	F_1
Distihuri (1–12)	X_2	2(12)				$C_{2-1};C_{2-2}$	D_{1-2}		
Fii dulce şi blajină	Z	4		A_{1-1}		C_1	D_{1-2}		
Stihuri	Z	4		A_{1-1}		C_{2-1}	D_{1-1}		
Ce-ai făcut?	Z	$10=2\leftrightarrow6\leftarrow2$		A_{1-1}		C_{2-1}	D_{1-2}	E_{1-1}	F_1
[Tanti, -n două geamantane]	X_4	4(2)		A_{2-1}		C_{2-2}	D_{1-2}		F_1
Ţie	Y_3	$3\rightarrow4(4)$		A_{1-2}	B	C_1	D_4		
[Bujorii rînd pe rînd se răsfirară]	X_4	$4(3)=4(2)\leftarrow4(1)$	?	A_3		C_1	D_{5-1}	E_{2-2}	F_1
[Cine vine la răscruce]	Y_3	$4\leftarrow3$		A_{1-1}		C_{2-2}	D_{2-2}	E_{2-2}	
[Adeseori, de-mi trece prin auz]	X_5	5(2)		A_{2-2}		C_1	D_4	E_{1-2}	
Bucolică	Y_3	$7\cap2\cap7\cap2(2)$		A_{2-1}		C_1	D_{3-1}		
Noapte de an	Y_1	$4(4)\leftarrow2$		A_{2-1}		C_{2-2}	D_{1-3}		
[Am spus o viaţă...]	Y_1	$4\leftarrow2$		A_{1-1}		C_{2-1}	D_{1-1}	E_{1-1}	F_1
[Cine te-a făcut, ciocane]	X_4	$4(4)=4(2)\leftrightarrow4(2)$		A_{1-1}		C_{2-1}	D_{1-1}	E_{2-2}	F_1
Lasă-mă, noapte...	X_4	$4(5)=4(4)\leftarrow4(1)$		A_{1-2}		C_{2-2}	D_{3-1}		F_1
[Voi m-aţi ascuns...]	Y_3	$19\leftarrow4$		A_{1-1}	B	C_{2-2}	D_{1-2}	E_{1-1}	F_1
[Mă-ntrebi de ce plîng?]	Z	$10=9\leftrightarrow1$		A_{2-1}		C_1	D_4	E_{1-1}	F_2
Dezrădăcinare	Y_3	4(2)3(2)		A_{1-1}		C_{2-3}	D_{1-2}	E_{2-2}	F_1
Hodler. — Gravuri —	Z	16		A_{1-1}	B	C_1	D_4		F_1
Cameleona	X_4	4(7)				C_1	$D_{1-2};D_{2-1}$		
Niciodată	Y_3	$4(2)\leftrightarrow3\leftarrow1$	!	A_4		C_{2-3}	D_{1-2}		F_1
E frig!	Y_3	$4\rightarrow10\cap5\cap6\leftarrow4$		A_{1-1}		C_{2-2}	$D_{1-2};D_{1-3}$	E_{1-2}	F_1
[Şi acum mă-ntorc spre locul...]	Y_1	$2\rightarrow20$		A_{1-1}		C_1	D_{3-1}		F_1
Despre cloşti	Y_3	$2\rightarrow29$		A_{1-1}		C_{2-2}	D_{5-1}	E_{1-1}	F_1

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Ninge	Z	8		A_{1-2}		C_1	D_{3-1}		
Tata	Y_3	$4(2)\cap 5\rightarrow 2\rightarrow 8\cap 4\leftarrow 6\cap 4$	?	A_3		C_1	D_{1-2}	E_{1-1};E_{2-2}	F_1
Leneșul	Y_1	$4(2)\cap 6\leftarrow 4$		A_{1-1}		C_{2-3}	D_{1-2}		F_1
[Dacă m-aș gîndi...]	Y_1	$6\cap 4(2)\cap 2(3)\leftarrow 4$		A_{1-1}		C_1	D_{1-2};D_4	E_{1-2}	F_1
[Maică dragă ..]	Y_1	$6(2)\rightarrow 4\cap 2\leftarrow 4$		A_{1-1}		C_1; C_{2-1}	D_{5-1}		F_1
Monotonii	Z	16		A_{1-1}		C_1	D_{3-1}		F_1
Noapte bună	Y_3	$4(4)\rightarrow 5\cap 1\leftarrow 6$		A_{1-2}		C_1	D_{1-2}		
[Cocoșule, te-ascult cîntînd]	Z	21		A_{1-1}		C_1	D_{1-1}		F_1
Caisele	Z	4		A_{1-1}				D_{2-1}	
Cireșile	Z	6		A_{1-1}		C_1	D_{2-1}		
Cititorule	Y_3	$15\rightarrow 56\leftarrow 15$		A_{1-1}	B	C_1; C_{2-2}	D_4; D_{3-1}	E_{1-1}	F_1
Catrene și distihuri [1—9]	Y_1	2(3) ;4(2) ;2(3) ;4				C_{2-1} ;C_{2-2}	D_{1-2}; D_4	E_{1-1}	

VIII. BIBLIOGRAFIE

AL-GEORGE, SERGIU, 1976. *Limbă şi gîndire în cultura indiană. Introducere în semiologia indiană*, Bucureşti, Editura ştiinţifică şi enciclopedică.

ALLEMAN, BEDA, 1978. *De l'ironie en tant que principe littéraire*, în *Poétique*, 36.

ALONSO, DAMASO, 1977. *Poezie spaniolă. Încercare de metode şi limite stilistice*. Bucureşti, Editura Univers.

AUSTIN, J. L., 1962. *How to Do Things with Words*. London, Oxford University Press.

ARRIVÉ, M., M., 1973. *Pour une théorie des textes poly-isotopiques*, în *Langage*, VII, 31.

AVALLE, D'ARCO SILVIO, 1979. *Modele semiologice în „Commedia" lui Dante*, Bucureşti, Editura Univers.

BALLMER, THOMAS, 1976. *Macrostructures*. În *Pragmatics of Language and Literature*, II, ed. by Teun van Dijk and W. O. Hendrics, University of Amsterdam.

IDEM, 1978. *Logical Grammars. With Special Consideration of Topics in Context Change*. North Holland. Linguistic Series.

BALOTĂ, NICOLAE, 1979. *Opera lui Tudor Arghezi*. Bucureşti, Editura Eminescu.

BALTAG, CEZAR, 1975, *Unicorn în oglindă*, Bucureşti, Editura Eminescu.

BARTHES, ROLLAND, 1953. *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil.

IDEM, 1964. *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, Collection Tel Quel.

IDEM, 1966. *Elementi di semiologia*, Torino.

IDEM, 1970. *S/Z*, Paris, Editions du Seuil.

BELLERT, IRENA, 1970, *On the Condition of the Coherence of Texts*, în *Semiotica*, II, 4.

BENVENISTE, É., 1966. *Problèmes de linguistique générale*, I, Editions Gallimard.

IDEM, 1974. *Problèmes de linguistique générale*, vol. II. Éditions Gallimard.

BERCA, EUGEN, 1973. *Structuri metaforice complexe în poezia lui Tudor Arghezi*, în *Limbă şi literatură*, vol. II.

BORCILĂ, MIRCEA, 1981 a. *Types sémiotiques dans la poésie roumaine moderne*, în *Sémiotique roumaine*, sous la direction de P. Miclău et S. Marcus, Université de Bucarest.

IDEM, 1981 b. *Noi orizonturi în poetica americană*, în *Poetica americană. Orientări actuale*. Studii critice, antologie, note și bibliografie de Mircea Borcilă și Richard McLain, Cluj-Napoca, Editura Dacia.

BRĂILOIU, C., 1967. *Opere*, I. București, Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R.

BRUNS, GERALD, L., 1974. *Modern Poetry and the Idea of Language. A Critical and Historical Study*. New Haven and London, Yale University Press.

BRUSS, ELIZABETH, 1978. *Signs and Practices; an Expanded Poetics*, în *Poetics*, vol. 7, 3.

CALLE-GRUBER, MIREILLE, 1978. *Effets d'un texte non-saturé: La prise de Constantinople*, în *Poétique*, 35.

CARPOV, MARIA, 1978. *Introducere în semiologia literaturii*, București. Editura Univers.

CARRETER, LÀZARO, 1976. *Estudios de poetica. (La obra en sì)*, Madrid, Taurus Ediciones.

CASSADEI, EMANUELA, 1980. *Contributi per una teoria del titolo. Le novelle di Federico Tozzi*, în *Lingua e stile*, anno XV, 1.

CIOCULESCU, ȘERBAN, 1971. *Introducere în poezia lui T. Arghezi*, ediția a II-a, revizuită și adăugită, București, Editura Minerva.

CIORĂNESCU, ALEXANDRU, 1980. *Barocul sau descoperirea dramei*, Cluj-Napoca, Editura Dacia.

CONSTANTINESCU, POMPILIU, 1967. *Scrieri*, I, București, Editura pentru literatură.

CONTE, MARIA-ELISABETH, 1980. *Coerenza testuale*, în *Lingua e stile*, anno XV. 1.

CORTI, MARIA, 1981. *Principiile comunicării literare*, București, Editura Univers.

COQUET, JEAN-CLAUDE, 1972. *Sémiotique littéraire. Contribution à l'analyse sémantique du discours*, Paris, Larousse.

IDEM, *Sémiotique*, în *Langage*, 31.

CROHMĂLNICEANU, OVID, 1960. *Tudor Arghezi. Monografie*, București, E.S.P.L.A.

COSERIU, E., 1976. *Pour une sémantique diachronique structurale*, în *Antologie de semantică*, Universitatea din București.

COTEANU, I., 1967. *Posibilitatea și limitele formalizării în stilistică*, în *Probleme de lingvistică generală*, vol. V.

IDEM, 1973. *Stilistica funcțională a limbii române. Stil, stilistică, limbaj*. București, Editura Academiei R.S.R.

IDEM, 1975. „*Morgenstimmung*" *sau poemul întoarcerii către lume*, în *SCL*. XXVI, XXVI, 5.
IDEM, 1978 a. *Ipoteze pentru o sintaxă a textului*, în *S.C.L.*, XXIX, 2.
IDEM, 1978 b. *Principii de analiză a textelor poetice*, în *S.C.L.*, XXIX, 2.
CULLER, JONATHAN, 1975. *Structuralist Poetics*, în *Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. New-York, Cornwell University Press.
DEL CONTE, ROSETA, 1970. *La funzione dell'ambiguità nell' linguaggio poetico d'Arghezi*, în *Actes du X*ème *Congrès international des linguistes*, București, 1976, Editura Academiei R.S.R.
DELAS, DANIEL, 1977. *Le texte poétique*, în *Poétique*, 30.
IDEM, 1978. *La grammaire générative rencontre la figure. Lectures*, în *Langage*, 51.
DELAS, D.; FILLIOLET, J., 1973. *Linguistique et poétique*, Paris, Larousse.
DERRIDA, J., 1971. *Sémiologie et grammatologie*. în *Essays in Semiotics*, sous la direction de Julia Kristeva, Paris.
DIACONESCU, PAULA, *Epitetul în poezia română modernă*, I și II, în *S.C.L.*, XXIII, 2—3.
* * * *Dicționarul explicativ al limbii române (DEX)*, București, 1975, Editura Academiei R.S.R.
DIJK, T., A., VAN, 1972 a. *Some Aspects of Text Grammars. A Study in Theoretical Linguistics and Poetics*, The Hague, Paris, Mouton.
IDEM, 1972 b. *Aspects d'une théorie générative du texte poétique*, în A. J. Greimas (ed.), *Essais de sémiotique poétique*, Paris, Larousse.
IDEM, 1973. *Quelques problèmes à propos d'une théorie du signe poétique*, în *Recherches sur les systèmes signifiants*. Symposium de Varsovie, 1968, Paris, Mouton, The Hague.
IDEM, 1976. *Pragmatics and Poetics*, în *Pragmatics of Language and Literature*, II, Amsterdam, North Holland Publishing, ed. by Teun van Dijk and W. O. Hendrics.
IDEM, 1977. *Nota sulle macrostrutture linguistiche*, în *La linguistica testuale*, a cura di Maria-Elisabeth Conte, Milano, Feltrinelli.
DRAGOMIRESCU, GH., N., 1975. *Mică enciclopedie a figurilor de stil*, București, Editura științifică și enciclopedică.
DRESSLER, W., U. (ed.), 1978. *Current Trends in Text linguistics*, II, Berlin.
DUCROT, O., 1972. *Dire et ne pas dire*, Paris.
DUFRENNE, M., 1971. *Poeticul*, București, Editura Univers.
ECO, UMBERTO, 1969. *Opera deschisă. Formă și indeterminare în poeticile contemporane*, București, Editura pentru literatură universală.
IDEM, 1975. *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani.
ENESCU, GH., 1976. *Teoria sistemelor logice*. București, Editura științifică și enciclopedică.
FLĂMÎND, DINU, 1979. *Introducere în opera lui Bacovia*, București, Editura Minerva.

FÓNAGY, J., 1973. *À propos de la transparence verlainienne*, în *Langage*, 31.
FRIEDRICH, HUGO, 1969. *Structura liricii moderne de la mijlocul sec. XIX pînă la mijlocul sec. XX*, București, Editura pentru literatură universală.
GENETTE, GERARD, 1969. *Figures*, II, Paris Éditions du Seuil.
IDEM, 1978 a. *Figuri*, București, Editura Univers.
IDEM, 1978 b. *Introduction à l'architexte*, în *Poétique*, 36.
GEORGE, AL., 1970. *Marele Alpha*, București, Editura Cartea Românească.
GORĂSCU, ADRIANA, 1979 a. *Azione e reazione verbale*, în *R.R.L.*, XXIV, 1
IDEM, 1979 b. *Problemi della struttura topica dell'enunciato*, în *R.R.L.*, XXIV, 4.
GREIMAS, A., J., 1975. *Despre sens. Eseuri semiotice*, București, Editura Univers.
IDEM, 1976. *Sémantique structurale. Recherches de méthode*, în *Antologie de semantică*, Universitatea din București.
GRUPUL μ (J. DUBOIS, F. EDELINE, J. M. KLINKENBERG, P. MINGUET, F. PIRE, H. TRINON), 1974. *Retorică generală*, București, Editura Univers.
IDEM, 1978. *Ironique et iconique*, în *Poétique*, 36.
GUȚAN, ILIE, 1980. *Tudor Arghezi. Imaginarul erotic*, București, Editura Minerva.
HAMON, PHILIPPE, 1972. *Qu'est-ce qu'une description?*, în *Poétique*, 12.
IDEM, 1977. *Texte littéraire et métalangage*, în *Poétique*, 31.
HASENFUS, NANCY, 1978. *Cross-media Style. A Psychological Approach*, în *Poetics*, iunie.
HELBO, ANDRÉ 1978. *Michel Butor, spre o literatură a semnului*, Cluj-Napoca, Editura Dacia.
HENDRICS, W., 1973. *Essays on Semiolinguistics and Verbal Art*. Paris, Mouton.
HJELMSLEV, LOUIS, 1967. *Preliminarii la o teorie a limbii*, București, Centrul de cercetări fonetice și dialectologice.
HOCKE, G., R., 1977. *Manierismul în literatură*, București, Editura Univers.
HUIZINGA, J., 1979. *Homo ludens. Incercare de determinare a elementului ludic al culturii*, București, Editura Univers.
INDRIEȘ, ALEXANDRA, 1979, *Corola de minuni a lumii. Interpretare stilistică a sistemului poetic al lui Lucian Blaga*, Timișoara, Editura Facla.
IONESCU, LILIANA, 1972, *Sfintule*, în *L.L.*, 3.
IOSIFESCU, SILVIAN, 1973. *Configurații și rezonanțe. Un itinerar teoretic*, București, Editura Eminescu.
IVĂNESCU, GH., 1981. *Domeniul și limitele semanticii*, în *Semantică și semiotică* sub redacția acad. I. Coteanu și a prof. dr. Lucia Wald, București, Editura științifică și enciclopedică.
JAKOBSON, ROMAN, 1963. *Essais de linguistique générale*, Paris, Éd. de Minuit.
IDEM, 1974. *Questions de poétique*, Paris.
KANTOR, SOFIA, 1979. *Quelques catégories de l'analyse du récit appliquées à la poésie des troubadours*, în *Lingua e stile*, 1.

KATZ, J., J., FODOR, J., A., 1976. *Structura unei teorii semantice*, în *Antologie de semantică*, Universitatea din București.
KRISTEVA, JULIA, 1969. *Séméiotikè. Recherche pour une sémanalyse*, Paris, Collection Tel Quel.
IDEM, 1974. *La révolution du langage poétique*, Paris, Éditions du Seuil.
LACERF, YVES, 1974. *Des poèmes cachés dans des poèmes*, în *Poétique*, 18.
LECOINTRE, S., GALLIOT, le JEAN, 1973. *Je de l'énoncé*, în *Poétique*, 31.
LEECH, GEOFFREY, 1974. *Semantics*. London, Penguin Books.
LEVIN, S., R., 1962. *Linguistic Structures in Poetry*, The Hague.
LIHACIOV, D., 1979. *Evoluția stilurilor și stilul baroc*, în *Poetică, estetică, sociologie*, București, Editura Univers.
LIICEANU, GABRIEL, 1981. *Incercare în politropia omului și a culturii*, București, Editura Cartea Românească.
LOTMAN, J., M., 1970. *Lecții de poetică structurală*, București, Editura Univers.
IDEM, 1973. *La structure du texte artistique*, Paris, Ed. Gallimard.
IDEM, 1974. *Studii de tipologie a culturii*, București, Editura Univers.
LOTMAN, J., M.,; USPENSKY, B., 1978. *Myth — Name — Culture*, în *Semiotica*, 22, 3—4.
MANEA, DANA, 1976. *Actualizare și activizare semantică în Psalmul VIII de Tudor Arghezi*, în *L.R.*, XXVII, 6.
MARCUS, SOLOMON, 1981. *De la propoziție la text*, în *Semantică și semiotică* sub redacția acad. I. Coteanu și a prof. dr. L. Wald, București, Editura științifică și enciclopedică.
MARTINDALE, C., 1978. *Sit With Statisticians and Commit a Social Science: Interdisciplinary Aspects of Poetics*, în *Poetics*, 3.
MESCHONNIC, HENRY, 1973. *Pour la poétique*, Paris, Éd. Gallimard.
MICLĂU, PAUL, 1977. *Semiotica lingvistică*, Timișoara, Editura Facla.
IDEM, 1981. *Niveaux sémiotiques*, în *Sémiotique roumaine*, sous la direction de P. Miclău et S. Marcus, Université de Bucarest.
MICU, DUMITRU, 1965. *Opera lui T. Arghezi. Eseu despre vîrstele interioare* București, Editura pentru literatură.
MIHĂILĂ, ECATERINA, 1980. *Receptarea poetică*, București, Editura Eminescu.
MUECKE, D., C., 1978. *Analyses de l'ironie*, în *Poétique*, 36.
MUKAŘOVSKY, J., 1974. *Studii de estetică*, București, Editura Univers.
NÖTH, WINIFRIED, 1978. *The Semiotic Framework of Text linguistics*, în *Current Trends in Text linguistics*, II, ed. by W. U. Dressler, Berlin.
OHMANN, R., 1981. *Literatura ca act*, în *Poetica americană*, Cluj-Napoca, Editura Dacia.
PAPU, EDGAR, 1977. *Barocul ca tip de existență*, I—II, București, Editura Minerva.
PARPALĂ, EMILIA, 1977. *Elemente de poetică barocă în „Țiganiada"*, în *Analele Universității din Craiova*, V, Seria științe filologice.

IDEM, 1978. *Simbolul poetic*, în *S.C.L.*, XXIX, 2.
IDEM, 1979. *Probleme ale modelării și tipologia textelor în poetica lui Tudor Arghezi*, în *Analele Universității din Craiova*, VII, Seria științe filologice.
IDEM, 1981. *Limbă, limbaj, stil — o problemă de terminologie*, în *L.R.*, XXX, 1.
PĂTRÎNJENARU-STURZA, IRINA, 1979. *Discours ironique et poétique*, în R.R.L., XXIV, 3.
PECKMAN, MORSE, 1978. *Perceptual and semiotic discontinuity in art*, în *Poetics*, iunie.
PERRI, CARMELA, 1978. *On Alluding*, în *Poetics*, VII, 3.
PETÖFI, JÁNOS, 1972. *The Sintactico-Semantic Organisation of Text*, în *Poetics*, 3.
IDEM, 1973. *Notes on the Semantic Interpretation of Verbal Works of Art*, în *Recherches sur les systèmes signifiants*. Symposium de Varsovie, 1968, Paris, Mouton, The Hague.
IDEM, 1977. *Semantica, pragmatica, teoria del testo*, în *La linguistica testuale*, Milano, Feltrinelli.
* * * *Poetică și stilistică. Orientări moderne*. 1972, București, Editura Univers.
POTTIER, BERNARD, 1974. *Linguistique générale. Théorie et description*, Paris.
RASTIER, F., 1973. *Essais de sémiotique discursive*, Paris.
RIFFATERRE, M., 1971. *Essais de stylistique structurale*, Paris.
IDEM, 1978. *Le tissu du texte*, în *Poétique*, 34.
IDEM, 1979. *La syllepse intertextuelle*, în *Poétique*, 40.
ROGOZ, ADRIAN, 1975. *Invariante în structura cimiliturilor*, în *Semiotica folclorului*. Abordare lingvistico-matematică. Sub redacția prof. Solomon Marcus, București, Editura Academiei R.S.R.
ROUSSET, JEAN, 1976. *Literatura barocului în Franța. Circe și păunul*, București, Editura Univers.
RUNCAN-MĂGUREANU, ANCA, 1981. *Aspecte semantice ale constituirii textului*, în *Semantică și semiotică*, București, Editura științifică și enciclopedică.
SCHMIDT, S., J., 1978. *Some Problems of Communicative Text Theories*, în *Current Trends in Text linguistics*, II, Ed. by W. U. Dressler, Berlin.
SEARLE, J., R., 1909. *Speech Acts; An Essay in the Philosophy of Language*, London, Cambridge University Press.
SEBEOK, THOMAS, 1960. (ed.) *Style in Language*, New-York, London.
SEGRE, C., 1973. *Semiotics and Literary Criticism*, Paris, Mouton, The Hague.
SHAPIRO M., 1976. *Asymetry. An Inquiry into the Linguistic Structure of Poetry*, North Holland Publishing Company.
SCHMIDT, SIEGFRIED, J., 1977. *Teoria del testo e pragmalinguistica*, în *La linguistica testuale*, a cura di Maria-Elisabeth Conte, Milano, Feltrinelli.

SIMION, EUGEN, 1976. *Tudor Arghezi*, în *Scriitori români de azi*, vol. II, București, Editura Cartea Românească.
SOLLERS, PHILIPPE, 1968. *Niveaux sémantiques d'un texte moderne*, în *Théorie d'ensemble*, Paris, Éd. du Seuil, Collection Tel Quel.
SORESCU, ROXANA, 1973. *T. Arghezi. Niciodată toamna . . .*, în *L.L.*, 3.
STIERLE, KARLHEINZ, 1977. *Identité du discours et transgression lyrique*, în *Poétique*, 30.
STREINU, VLADIMIR, 1976. *Eminescu, Arghezi*, București, Editura Eminescu.
ȘTEFĂNESCU, ALEX., 1981. *Tudor Arghezi. Interpretat de . . .*, București, Editura Eminescu.
ȘUTEU, FLORA, 1972. *Steaua ca „adevăr" și „iluzie" în poezia lui Lucian Blaga*, în *L.R.*, anul XXI, 3.
TERRACINI, BENVENUTO, 1966, *Analisi stilistica. Teoria, storia, problemi*, Milano.
THOMAS, JEAN-JACQUES, 1978. *Théorie générative et poétique littéraire*, în *Langage*, 51.
TODOROV, TZVETAN, 1975. *Poetica. Gramatica Decameronului*, București, Editura Univers.
IDEM, 1973. *Introducere în literatura fantastică*, București, Editura Univers.
TOMAȘEVSKI, BORIS, 1973. *Teoria literaturii, Poetica*, București, Editura Univers.
TOHĂNEANU, GH., 1968. *Analiza stilistică a poemului arghezian „Dacica"*, în *L.R.*, XVII, 5.
TULESCU, MARIANA, 1974. *Précis de sémantique francaise*. București, Editura didactică și pedagogică.
USPENSKIJ, BORIS, 1968. *Les problèmes sémiotiques du style à la lumière de la linguistique*, în *Information sur les sciences sociales*, VII, vol. I.
VALESIO, PADO, 1971. *Towards a Study of the Nature of Signs*, în *Semiotica*, III, 2.
IDEM, 1978. *The Practice of Literary Semiotics ; a Theoretical Proposal*, în *Working Papers and Pre-publications*, Urbino, febr.
VASILIU, EMANUEL, 1970, *Elemente de teorie semantică a limbilor naturale*, București, Editura Academiei R.S.R.
IDEM, 1978. *Preliminarii logice la semantica frazei*. București, Editura științifică și enciclopedică.
VIANU, TUDOR, 1963. *Sinonime, metafore și grefe metaforice la Tudor Arghezi*, în *L.R.*, XII, 4.
IDEM, 1964. *T. Arghezi, poet al omului*, București, E.P.L.
VIERU, SORIN, 1975. *Axiomatizări și modele ale sistemelor silogistice*, București, Editura Academiei R.S.R.
ZUMTHOR, PAUL, 1972. *Essais de poétique médiévale*, Paris, Éd. du Seuil.
IDEM, 1979. *Pour une poétique de la voix*, în *Poétique*, 40.

IX. RÉSUMÉ

L'analyse des *structures-type*, leur *modelage* et inscription dans une *typologie sémiotique* représentent l'objet de cette recherche faite sur l'univers poétique de l'un des plus intéressants poètes modernes. L'idiostyle de Tudor Arghezi confirme la présupposition que les oeuvres capitales, par la complexité de leurs informations structurales, permettent l'extrapolation d'une *théorie* cohérente. Cette théorie nous donne l'impression d'être éclairée par l'ensemble des oeuvres.

1. Macrosigne à polystructure, la poésie de Tudor Arghezi a reçu une résolution *intrasystématique* (l'explication de certains textes par des autres) et une intégration *extrasystématique* (isomorphismes réalisés par la transposition des codes).

Durative comme la structuration, la modalisation suppose deux opérations complémentaires: l'analyse et la synthèse, l'induction et la déduction. Aussi complexe que la structure, la *modalisation* est en même temps subjective (elle est fonction de notre compétence poétique) et objective parce qu'elle s'appuie sur une théorie.

1.1. Le modèle global que nous proposons, à large intégration méthodique, nous a été inspiré par la pensée sémiotique des anciennes grammaires indiennes (Panini); sa capacité interprétative est supérieure parce qu'elle coopte des filtres qui, jusqu'à présent, n'étaient pas liés entre eux, en vue du développement des structures poétiques. Par cette flexibilité méthodique on ne se propose pas l'effacement de l'ambiguïté de la structure — ce qui montrerait, devant l'indétermination sémantique, une attitude inadéquate — mais sa présentation „cubiste", de différents points de vue, en fonction du modèle théorique appliqué. Donc, on a ressenti le besoin de revoir non seulement le concepte linguistique de „structure", mais aussi celui de *signe* employé par Saussure et qui ne fonctionne que verticalement, entre deux plans hétérogènes: forme et contenu. Par l'addition du composant sémo-pragmatique, la sémiotique européenne est obligée de reconnaître un type de sémiose fonctionnant sur l'horizontalité syntagmatique de la communication. Cette théorie du signe transposé dans la logique des propositions fait appel à l'activité du récepteur qui, par inférence sémiotique, restitue la

continuité des parties discontinues. Les modèles textuels sont réalisés sur la base logique de la *sémiose intratextuelle* (une partie du texte désigne une autre).

1.2. L'analyse du même texte aux niveaux différents de description ne doit pas être rapportée à tout prix au composant axiologique. Bien que l'étude des valeurs de la poésie de Tudor Arghezi ne représente pas l'objet de notre recherche, la grille „littérarité" a été quand même introduite dans la modalisation. Les modèles sont, dans une première phase, déductifs et seulement après leur validation — normatifs; c'est pourquoi l'on n'a pas exclu le sens et la fonction en tant qu'éléments qui différencient les schémas identiques.

Dans notre description, la *valeur* peut être *déduite du degré de complexité des paramètres pris en considération et elle est directement proportionnelle avec le numéro de modèles admis*. L'annexe INDEX TYPOLOGIQUE DE LA POÉSIE DE TUDOR ARGHEZI, dressée pour éviter la redondance de la description, met en évidence des unités textuelles fermées qui ne correspondent qu'à certaines structures-type, tandis que d'autres, complexes, ouvertes comportent un grand nombre de modalisations Mais un modèle unique pour le signe „texte" est jusqu'à présent une utopie.

En tant que synecdoque du texte, le *modèle est fonction de la structuration de l'objet et de notre compétence poétique*. C'est pourquoi il est impossible de faire des prescriptions sur la manière de leur emploi, manière qui reste dépendente de la capacité du lecteur de (re)produire la signification du niveau profond de chaque texte.

1.3. La définition des termes techniques ainsi que l'exposition / l'élucidation des notions théoriques controversées dans le domaine de la poétique nous ont obligé d'accorder aux NOTES un espace plus détaillé (surtout dans la première partie de notre étude).

2. Vu à travers ces considérations théoriques, tout système nous apparaît comme un macrosigne / macrosystème qui peut être analysé en deux sous-systèmes dialectiquement corrélatifs. L'ensemble peut être représenté par un graphe où les sous-systèmes *sémantiques-syntaxiques* et *idéographématiques* se trouvent dans des rapports bilatéraux de contrôle réciproque.

2.1. Il nous a paru économique et instructif d'analyser des ensembles limités, bien définis et relativement homogènes. La perspective *monocentriste* a confirmé que la ligne générale des modèles est imposée par un ensemble générique qui lie les autres variantes (dans notre description, le composant *sémantique* subordonne ses sous-systèmes: idéographématiques, syntaxiques et paradigmatiques). Nou avons émis l'hypothèse que les *Psaumes* ont non seulement les *structures les plus simples*, mais aussi *les plus homogènes* de toute la poésie de Tudor Arghezi; ils sont, textuellement, des anti-symétries construites sur les sèmes thématiques de l'identité.

Nous avons démontré en même temps que le volume de début, *Mots ajustés*, représente le *noyau de l'oeuvre poétique de Tudor Arghezi*. Ce premier et

total sous-ensemble contient à peu près tous les modèles de la poétique de Tudor Arghezi. L'on a estimé donc que le trait fondamental de l'art du poète est son admirable *unité*, unité qui neutralise l'impressionnante richesse d'images des structures de surface. En tant que modification, le caractère itératif des modèles détermine la diachronie de cette poétique; la clarification par excès, l'emploi des clichés — son maniérisme.

3. La construction d'un *modèle extensif, sémo-pragmatique* (le deuxième chapitre, PRATIQUES et SIGNES) se base sur les observations suivantes:

3.1. Le texte lyrique a l'aspect d'un *monologue*, les processus énonce-énonciation sont dans un rapport de simultanéité. Conséquences: la mise du sujet-émetteur dans la structure profonde et l'obligation de modeler les éléments de l'aspect intentionnel de la communication poétique (le deuxième chapitre, § 1, L'ÉNONCIATION).

Englobant l'agent producteur, le texte refait sa structure psycho-idéelle. Sous aspect génétique, remarquables sont les changements spectaculaires de fonctions auxquels sont soumis les sèmes de l'âme baroque (le deuxième chapitre, § 1.3. LES THÈMES DU MOI). En tant que mythe du moi de l'énonciation, le topos *âme* donne naissance à une polystructure productive, variable, fidèle aux valeurs changeantes de la vie. Renforcée du point de vue pardigmatique, par la disociation du moi dans de points de fuite (la métaphore de l'arbre), multipliée dans la réplique contraire (la métaphore de la chambre), l'isotopie du moi productif reste ouverte aux valeurs: espèces, histoire, cosmos.

3.2. Une deuxième particularité, nullement surprenante pour le caractère oral de la poésie de Tudor Arghezi, est l'aspect de *conversation*, de message adressé à un interlocuteur. Cette particularité exige une étude des facteur spécifiques aux différentes situations de l'usage littéraire et la construction d'un modèle paradigmatique contextuel (le deuxième chapitre, § 1.2. LES SIGNES INDICIELS) qui formalise les connotations illocutionnaires de la communication alocutive.

On a l'intention de valoriser non seulement l'aspect gnoséologique, mais aussi l'aspect pragmatique dont la place prioritaire, du point de vue génétique et fonctionnel, a été négligée. En ce qui concerne le discours de Tudor Arghezi, si *subjectif*, de telles références sont, jusqu'à présent, absentes.

Asociés à la description grammaticale, les aspects pragmatiques ont été formalisés dans des modèles syntaxiques et interprétés d'une manière sémantique. Ils représentent *le premier élément de qualification du texte* (parce qu'ils ont la propriété de modifier les noyaux propositionnels, ils ont été inclus dans la strucure profonde) et, avant de modeler les signes iconiques et symboliques, on a modelé ceux *indiciels*.

3.2.1. D'autre part, le modèle de représentation „avec personnages" nous a permis, dans les *Psaumes*, l'analyse sémiotique d'un type d'inflation référentielle par laquelle on ne signifie pas, mais on signale (le signe abstrait du monde imaginaire ne se relève directement au moi d l'énonciation, mais par les signes méto-

nimiques du Signe). D'ailleurs, le MODÈLE SÉMIOTIQUE DE L'ACTANCE DES PSAUMES (le deuxième chapitre, § 2) est exemplaire pour notre manière de concevoir la modalisation du système dans son ensemble.

3.3. La multitude des auto-textes (textes métalinguistiques à valeur interprétative pour les structures-sytèmes) et la réolisation de la tcpique de la fonction poétique-fatique. La décodation imposée, dirigée cocxiste, par contraste, avec les structures ambigües dont l'ouverture déconcerte par le caractère imprévisible.

3.3.1. LA POLARISATION DE LA FONCTION POÉTIQUE-FATIQUE (le deuxième chapitre, § 1.1) occurente à tous les niveaux, sert à la manière baroque de cette poétique tensionnée entrecodage et décodage, entre informativité et littérarité, entre accélération et retardement. Le modèle sémiotique de la production-réception met en évidence que le système de la poétique de Tudor Arghezi apparaît comme transparent, univoque-opaque, ambigü, prolifique. Tenant compte des critères: „l'ouverture du texte vers le décodage" et „l'intensification expressive", les structures-type se polarisent de la mannière suivante:

Textes métalinguistiques ←—— A B C —— D —— E F ——→ Textes à ricoché

3.3.2. La théorie du sujet et de la production est complétée avec la réponse à la question „comment construit-on l'univers référentiel symbolique et quels sont les isomorphismes qui peuvent être établis entre le Texte du Monde et le Monde du Texte?" (Le II-è chapitre, §1.4, LA MOTIVATION DU TEXTE ET LES SIGNES DU MONDE). L'énonciation performative, poétisant des conceptes linguistiques et poétiques, accentue la qualité du texte poétique de se transformer dans un sytème modelateur secondaire qui permette, par ses signes (linguistiques), la traduction d'autres sémioses; motivés, les signes textuels renvoient aux objets qui sont eux-mêmes de signes structurés. Le modèle de l'univers référentiel est isomorphe avec celui de la structure sémantique-syntaxique du texte poétique; binaire/polarisé. Les opérations de capter les significations sont elles aussi antithétiques; transformation/combinaison (actives) — captage (passif). Dans une éclosion sans précédent, Tudor Arghezi transforme en texte Le Monde-Livre selon un modèle *syntaxique*, séquentiel; la technique „work in progress"; „l'écho" est le réflexe d'une philosophie qui définit l'absolu par le relatif et d'une attitude démocratique envers les signes du Livre et ceux du Monde. Par les quatre modèles performatifs, Tudor Arghezi a lutté, en sous-texte, contre les limites de la poésie en tant qu'art de la succession; par conséquent, nous avons établi les complémentarités: 1. *Mots ajustés* — le modèle du texte comme transcodage du modèle du monde; 2. *L'incertitude* — le modèle du texte reproduit le modèle artisanal du Monde; 3. *Plaquette de soir* — le modèle du monde miniatural; 4. *Vers „déchaussés"* — le modèle du monde de Babylone.

3.4. En exprimant son adhésion à la civilisation populaire, Tudor Arghezi cultive la lecture/l'écriture d'un cosmos-livre. La lecture des objets nommes „inscriptions" est mimétiques (signes iconiques) ou transmimétique (signes para-

digmatiques). Par la superposition d'un alphabet sur les signifiants d'autres signes, Tudor Arghezi transforme en métaphore l'acte de la *transcendence du signe iconique en signe symbolique.* Poésie de transcodage analytique, les „inscriptions" plongent dans les profondeurs des sémioses secondaires; *le symbole* est présenté comme hypostase fondamentale non seulement de la page, mais aussi du monde „écrit".

3.5. Dans la relation individu-monde, le Logos peut être créateur ou, au contraire, destructeur. Les deux conceptes, et celui métalinguistique, de sémiose explicite, et celui pragmatique, de négativité du signe, se basent sur des actes performatifs et/ou perlocutionnaires.

L'expression baroque de la suppression du signe (le II-è chapitre, § 4, la PATHOLOGIE DES SIGNES) manipule des techniques de décomposition et d'amplification, doublées par la stratégie de la destructuration des lois de la sémiose (cf. § 4.1, MALÉDICTIONS et 4.2., APOCALYPSE).

3.6. Dynamités, instables, les signes de cette poétique ludique se caractérisent par:

a) *l'effacement des limites;* la démarcation réel-transcendent, individu-histoire, moi-nature, créé-incréé, micro et macro-cosmos est absente.

b) *l'extension par la transformation;* conversion, égalisation, neutralisation, expansion référentielle, intensification, etc.

Dans la dialectique du passage *signe indiciel — signe iconique — signe symbolique,* Tudor Arghezi évolue dans la direction généralement attribuée aux arts poétiques; l'accroissement de la distance entre le signifié et le signifiant, l'approchement de la forme „pure", grâce à l'hypostase du signifiant par symbolisation.

La liberté sans précédent que le poète a eue envers les signes du langage poétique roumain et leurs contextes traditionnels, l'accentuation des cathégories négatives sont les indices d'une moderne et essentielle révolution de l'expression.

4. Une grande partie de notre étude, — le III-è chapitre, Le CONSTRUCTEUR IDÉOGRAPHÉMATIQUE et le IV-è chapitre, STRUCTURES-MODÈLE et TYPES DE TEXTE, consiste dans le décèlement des structures-type et dans leur confrontation avec le modèle stylistique baroque-le V-è chapitre, CONVERGENCES TYPOLOGIQUES.

4.1. Avant de se présenter comme une force sémantique, la poétique de Tudor Arghezi se présente par la diversité des rithmes graphiques comme une configuration iconique spécifique. L'architecture des signes graphiques sur la surface de la page est *sens* et elle a été corrélée avec les autres niveaux de la signification (cf. l'annexe INDEX TYPOLOGIQUE). Le caractère ludique de la mise en page est déduit de la plastique décorative des symétries ainsi que du manque de corrélation entre les signes graphiques et les accents sémantiques.

4.2. La fonction globale de la poésie a imposé non seulement la transformation de l'espace blanc de la page en champ sémantique, mais aussi celle de

la „voix" inscrite dans le texte (le III-è chapitre, § 2, UNE POÉTIQUE DE LA „VOIX", L'ACCENT GRAPHIQUE). En exploitant les ressources de l'accent roumain mobile, Tudor Arghezi semble vouloir retourner l'écriture vers la poésie primordiale orale; cela paraît être possible par une lecture visuelle, idéographique. En ce qui concerne la substance linguistique, sa poétique manifeste aussi une extrême irrévérence envers le code par/et à l'intérieur duquel elle se produit. Le travail sur le matériel linguistique se manifeste, au niveau sur-segmentaire, par l'accompagnement du mot avec „ses ombres" entendues: l'accent et l'intonation.

Localiser l'énonciation c'est mettre en évidence une consistance sensorielle qui témoigne de la présence du moi poétique dans la performance et, par la neutralisation de l'opposition auditif/visuel, de la constante confiance que Tudor Arghezi a eue dans le regard.

4.3. Signe graphique à valeur iconique, le TITRE: „PAYSAGE SOLITAIRE" (le III-è chapitre, §3), est en même temps un signe cadre qui fonctionne contextuellement comme une ouverture sémantique vers ce qui suit.

De l'analyse des types de titres, ainsi que de leur fonctionnement, on a déduit qu'à la différence des titres unitaire, métaphoriques-symboliques de la poésie de Lucian Blaga et ceux symboliques de la poésie de Ion Barbu, Tudor Arghezi oscille entre la passion pour le concret (images iconiques) et l'ambiguïté (images symboliques), entre une poétique *réaliste* et une autre *romantique-baroque*.

Rien ne manque de l'encyclopédie des titres de Tudor Arghezi: la dédicace, l'argument, l'allusion; le titre peut être générique ou indistincte jusqu'à la limite de l'énumération; le poète choisit parfois la sollution ironique — le jeu avec un titre bizarre, étranger au texte. Le titre est valorisé comme signe d'appartenance au texte particulièrement, au code poétique généralement.

5. Les types, les sous-types et les variantes de réalisation des structures-modèle ont été groupés dans deux grandes cathégories, en fonction des clas-sèsémes de la structuration: *l'autodétermination expansive et la dynamisation transformationnelle.*

5.1. *La structuration par expansion* (le IV-è chapitre, § 2) groupe les types textuels, A, B, C, D, construits par la transformation en texte redondant de l'opposition *abstrait/concret, conceptuel/poétique,* comme substrat générateur de la fonction poétique.

5.1.1. L'étude de la structure profonde comme image abstraite du texte nous a conduit vers les fondements théoriques et pratiques de la *paraphrase.*

On a nommé STRUCTURES-PARAPHRASE, le type A (le IV-è chapitre, §2.1.), les textes poétiques qui énoncent leur structure profonde dans un noyau lexicalisé dans la structure de surface. Le texte-paraphrase est une fonction de noyau $T_p \rightarrow f.N$; c'est le type le plus rapproché des structures métalinguistiques, démontrant comment, par les mécanismes stylistiques, l'écriture se présente comme un commentaire de sa racine. Tout comme dans le cas des structures

amorphes, le texte se produit par la réproduction des rapports avec lui-même, comme dérivation syllogistique de la proposition abstraite de la structure profonde.

L'articulation „par encadrement" connaît les variantes: schéma de génération, schéma d'addition, sous-type à noyau central et sous-type mixte à noyau pour chaque isotopie de signe contraire.

Observant que les modèles sont des mécanismes générateurs analogues, isomorphes avec les structures d'autres systèmes, on a émis l'hypothèse de la capacité interprétative du modèle paraphrastique pour tous les textes *baroques*, sans tenir compte de leur statut sémiotique (cf. „le point de fuite", „les séries" des arts plastiques, „la fugue" de la musique, etc.). Le modèle couvre aussi certaines structures sociales, parce qu'on peut parler dans ce cas d'un système dirigé et d'un système dirigeant, analogue au noyau textuel.

5.1.2. On appelle STRUCTURES INCIDENTES, type B (le IV-è chapitre, § 2.2.), les structures qui insèrent, par digression, l'un ou plusieurs *in-textes*, „vides" de point de vue informationnel, doublant par des images les développements conceptuels du texte-base. Elles représentent un cas d'intertexte intratextuel dépendent de la fonction poétique et se réalise par: la citation, l'autocitation, „l'accrochage" des emblèmes, des portraits sur le squelette du poème.

5.1.3. Les structures AUTOMORPHES, type C (le IV-è chapitre, §2.3) sont les plus claires et les plus transparents modèles de la poésie. Ce type binaire réalisé par la réflection dans un plan, fonctionnant au niveau macro et microstructurel, peut être invoqué comme argument en faveur de l'isomorphisme des deux niveaux et il comprend les coordonnées d'un modèle général de répétitions. Le caractère circulaire et géométrique des textes à „plan de réflexion" témoigne d'une „fête de l'intellecte"; la poésie devient une mathématique réductible au binôme plus-minus, une permutation des groupes corrélatifs associés par des actes de présupposition et d'inférence.

Les structures *symétriques* (le sous-type C_1), résultat de la tentation maniériste pour les images réciproques, composent un texte double, redondant.

Les structures *antisymétriques* (le sous-type C_2) sont des inférences réalisées par le changement de signe $+/-$; la redondance antisymétrique se réalise dans les variantes: structures à plan de réflexion horizontal, structures à plan de réflexion vertical, antisymétrie concessive.

Le type D, FIGURES *TEXTUELLES* (le IV-è chapitre, § 2.4.), opérant avec des éléments de la fonction topique, metent en évidence les fonctions génératrices et structurales des principales figures approfondies comme texte.

Les six sous-types portent sur: le symbole (avec trois variantes de réalisation), la métaphore (avec deux variantes), la métaphore symbolique (avec deux variantes: le mythe et l'alégorie).

Du point de vue sémiotique, le modèle „figure textuelle" est analogue avec la structuration musicale et il a la capacité d'interpréter les textes *classiques*,

onstitués vectoriellement, comme une exposition de motifs autour d'une idée centrale.

5.2. *La structuration discontinue* (le IV-è chapitre, § 3) groupe les types E et F.

A côté de/et en opposition avec les structures parasites, et en même temps désambigües-géométriques, la poétique de Tudor Arghezi comprend des structures élliptiques, ambigües, syllogistiques dont le décodage sollicite la capacité de présupposition-inférence du lecteur, ainsi que la dimension intertextuelle, systématique. Les modèles obtenus ont un caractère paradigmatique; l'espace entre es signes a été récupéré par un type de référence sémiotique d'implication; l'antécedente est le signe de la constance.

5.2.1. La variante E_2 — STRUCTURES D'INFÉRENCE (le IV-è chapitre, § 3.1.2.) groupe les structures causales, consécutives, concessives et se réalise dans deux variantes: structures d'inférence explicites et structures d'inférence elliptiques (sans connecteurs).

La variante E_2 — STRUCTURES DISJONCTIVES (le IV-è chapitre, § 3.1.3), en ouvrant une alternative dans l'équipollence de l'état ou de l'action a des modèles pragmatiques, connotés d'une manière modale ou déontique. Les structures *facultatives* (la variante E_{2-1}) déroulent textuellement le mécanisme: prémisse-alternative-option; les structures d'*indécision* (la variante E_{2-2}) ouvrent le texte par l'actualisation de l'alternative de signe contraire. Les fins interrogatives sont d'habitude réalisées d'une manière négative ou probable.

Tous les textes du type E sont séquentiels, déductifs; leur caractère poétique consiste dans la manipulation des permutations / condensations elliptiques. L'on démontre ainsi que la détermination régressive du texte est plus forte que celle progressive.

5.2.2. Les structures à EFFET FINAL, type F (le IV-è chapitre, § 3.2), instaurent, par l'exploitation de l'instabilité interne du texte, une poétique de la „fissure". Le transfert des configurations, les fins paradoxales comme si le poème était brisé de son vol, la discontinuité que l'apparition d'un élément à faible prédication réalise, détruisent la convention de totalité, la cohérence du texte linguistique.

Dépassant les codifications consacrées, Tudor Arghezi partage le destin des innovateurs, de ceux qui transforment le signe. Selon le degré de dévition de la norme du texte, on a isolé les sous-types: F_1 — structures à fins intégrées aux signes thématiques contextuels, mais divergentes dans certaines zones marginales; F_2 — structures à fins incongruentes (par „ricochet" ou „à pointe"). La particularité de ces hipersignes, compliqués dans leurs fins par l'occurence d'une macrostructure interprétative incompatible avec le contexte interprété, est de donner naissance à un texte paradoxalement intratextuel. On neutralise ambiguïté par la grille de la structure profonde, unitaire au niveau intentionnel·

Le bouleversement nommé *effet final* comprend aussi la notion d'effect ludique/ironique, provoqué par la coexistence des plans syncopés.

Le modèles ironique, efficient dans l'interprétation des structures *modernes,* y compris l'avangarde, se présente dans des séries neutralisées ou rechargées sématique par le terme final incongruent.

6. Le V-è chapitre — CONVERGENCES TYPOLOGIQUES — basé sur le rapport modèle-type stylistique, essaie de fixer les rapports d'appartenance de la poétique de Tudor Arghezi au modèle sémiotique baroque et d'en éclairer les aspects par lesquels ce style est transposé dans la modernité.

6.1. Notre étude finit par la répétition de la dramaturgie des oppositions qui définissent cette poétique „structurale".

L'incidence grandiose des composants du type A/non A, y/non x fait que la détermination sémantique *binaire polarisante,* obtenue par l'établissement de la complémentarité, soit à la base des structures porfondes de la poétique de Tudor Arghezi.

Tenant compte de la perspective structurale, la focalisation globale présente trois variantes:

a) *synthétique et analytique:* les types A et D

b) *structures contrastives:* le type C

c) *discontinue,* les types B, E, F

La dualité et *l'instabilité* sont des principes générateurs au niveau synchronique et diachronique. Dans la diachronie des modèles, la solidification progressive de l'analyse combinatoire formale institue une *dissonance entre le nombre réduit des modèles et le nombre illimité des relations sémantiques aptes d'être formalisées par eux.* L'on a insisté sur la *permutation* et *l'automorphisme,* figures centrales de la syntaxe de Tudor Arghezi, pour mettre en évidence le caractère commutatif et la capacité du système de se former lui-même et pour signaler la *polysyntaxe du modèle.*

La mise en relief par contraste, la polarisation des structures duales, réductibles au binôme *plus-minus,* formule qui paraît être la clef du système, sont corrigées par la *multiplication des isotopies et des connotations pragmatiques* et surtout par la confiance du poète dans le pouvoir du *langage.*

6.2. La transgression du luxuriant niveau syntagmatique vers l'élégance paradigmatique de la sous-structure technique implique l'adhésion à une détermination de l'esprit: ce n'est pas l'expansion du Sens, par le temps de la réception, mais le besoin d'introduire de l'ordre dans la multitude des textes du monde. Dans cette recherche génératrice-sémiotique, les cathégories obtenues ont une tendance centrifuge, celle de nous jeter en dehors du système poétique de Tudor Arghezi — voire même de la littérature — pour vérifier leur validation dans les systèmes artistiques et dans ceux non-artistiques. La vision systématique nous a imposé l'inscription des résultats dans une *sémiotique des types formels.* Nous estimons donc que la modalisation des structures-type peut constituer

la base d'*une théorie de la production de la signification dans les systèmes artistiques*, à conséquences importantes sur le raffinement de la compétence des récepteurs. Le langage erruptif, dissonnant et réflexif de l'art moderne exige un vocabulaire des structures-modèle. Les manifestations du code rhétorique se déroulent avec plus de prégnance sur un fond invariable. On est de plus en plus sûr qu'on parlera assez vite des modèles sémiotiques type A, B et C par rapport auxquels on identifiera un texte de Mihai Eminescu, Tudor Arghezi, Ion Barbu, ou auxquels on se rapportera, comme variante sémiotique, une partiture musicale ou une oeuvre d'art plastique.

Traduit du roumain par
IOANA TRICULESCU

X. INDICE DE AUTORI

Lector: MARIA SIMIONESCU
Tehnoredactor: VASILE CIUCĂ

Bun de tipar 30.05.1984. Coli editoriale 21,55
Coli de tipar 21,25



Tiparul executat sub comanda
nr. 931 la
Intreprinderea poligrafică
„13 Decembrie 1918"
str. Grigore Alexandrescu, 89—91
București,
Republica Socialistă România

În seria „Universitas" au apărut:

Adrian Fochi — Estetica oralității
Constantin Cubleșan — Opera lui Delavrancea
Ioan Holban — Proza criticilor
Mioara Apolzan — Aspecte de istorie literară. Destinul unei publicații: R. F. R.
Silvia Urdea — Anton Holban sau interogația ca destin
Dan Oprescu — Etic-estetic în gîndirea românească

Urmează să apară:

Grigore Țugui — Ion Heliade Rădulescu
Alexandra Indrieș — Alternative bacoviene
Mircea Braga — V. Voiculescu în orizontul tradiționalismului

Lei 18.50